искусство КИНО

2 1968



искусство
КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

Публикация

Новые фильмы

За рубежом

Сценарии

На первой странице обложки: Татьяна Самойлова в главной роли в фильме «Анна Каренина». Сценарий В. Катаняна, А. Зархи. Постановка А. Зархи. Оператор Л. Калашников. «Мосфильм», 1967.

Сражающееся искусство

Е. Востоков, *генерал-майор*

Именно так хочется назвать советское кино в дни празднования пятидесятилетия Советских Вооруженных Сил. Сражающееся искусство. Как же иначе можно определить советский кинематограф, когда думаешь о его связях, о его дружбе с Советской Армией! Эта дружба поистине родилась на поле брани, потому что с первых же своих шагов молодое советское искусство оказалось в боевом строю молодой Красной Армии.

...Удивителен и незабываем был военный парад в ноябре юбилейного 1967 года. Кинокамера бережно сохранила его для потомства, в который раз выполнив свою благородную роль летописца истории. И бурю чувств и воспоминаний будут долго вызывать у поколений зрителей ряды красногвардейцев в знаменитых кожанках и матросских бушлатах, перехваченных пулеметными лентами, и легендарные буденновские тачанки, и броневики первых лет революции, и простреленные пулями знамена Отечественной войны, и, конечно, сегодняшняя могучая ракетная техника, какой не имеет никакая другая страна.

Идет фильм, а на память невольно приходят другие парады, запечатленные на кинопленке: первые смотры боевых сил революционного пролетариата, глядя на которые как бы слышишь вещие слова В. И. Ленина: «всякая революция лишь тогда чего-нибудь стоит, если она умеет защищаться»*. Кинооператоры были на своем боевом посту и в тот миг, когда сквозь утреннюю мглу 1941 года шли по Красной площади прямо на фронт защитники Москвы. И в майский день 1945 года они запечатлели таких родных, близких, простых и великих солдат, бросающих к подножию Мавзолея знамена фашистских варваров.

Все честные люди на земле осознали историческую необходимость и величие подвига советского воина. «Подумайте, что случилось бы,— проникновенно писал Мартин Андерсен-Нексе,— если бы не было «кремлевского мечтателя» ! И что произошло бы в том случае, если бы, помышляя о железных дорогах и культуре, о фабриках и школах, он не подумал бы в свое время о создании Красной Армии! В каком положении сейчас оказалось бы человечество?

...Красная Армия — важнейшая мечта «кремлевского мечтателя» , она охраняет все остальные прекрасные мечты — мечты о самой жизни. Великий демократ и сторонник мира Ленин видел, что для защиты эры мира и труда необходима сильная, хорошо обученная армия...».

Ленин, Октябрь, армия героического народа, борьба за коммунизм — неразделимые понятия, спаянные закономерностями исторического развития. В таком неразрывном единстве они и предстали в советском киноискусстве, обусловив его мужество и суровую, трезвую правдивость.

Я начал с документального кино не только потому, что наш кинематограф начался с хроники. Оглядываясь на славный боевой пятидесятилетний путь Советских Вооруженных Сил, особенно оцениваешь то, что сделано нашим кинолетописцем истории армии, народа, взявшего судьбу в свои руки. Родившееся в тяжелые годы становления Советской власти, в пору гражданской войны, наше кино заявило себя своими первыми революционными лентами, которые, словно боевые снаряды, наносили контрреволюции удары, звали к победе, воспитывали ненависть к врагу. Из этого именно опыта родилась киноправда, обоснованная теоретически и практически Дзигой Вертовым. Уже в то время и, конечно, в

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 37, стр. 122.

неизмеримо большей степени позднее кино начало выполнять в армии свою многообразную роль: и точного летописца и вдохновенного художника, и скромного учителя и научного популяризатора, и информатора и пропагандиста. Знать, как обстоят дела на других участках фронта, как преуспевают твои товарищи по оружию, чувствовать их локоть, ощущать себя частью единого, могучего целого — вот чем помогал нашим бойцам труд кинематографистов. За эту способность убедительно пропагандировать справедливую идею борьбы и объединять волю масс, направляя ее к главной цели, ценил Ленин кинематограф, видел его большое будущее, настойчиво требовал использовать кинокартины шире и целесообразнее во фронтовых агитпоездах и красноармейских казармах и строго учитывать отзывы, интересы зрителей-красноармейцев. Воспоминания командиров, политработников и бойцов, факты и цифры, которые мы находим в печати и в архивах, говорят сами за себя.

В годы Великой Отечественной войны кинооператоры — эти бесстрашные солдаты,— подобно снайперам и разведчикам, не щадя своей жизни снимали сражения, ход битвы с фашизмом, подвиги героев, вступали вместе с войсками в освобожденные города и, разделив с воинами радость победы, спешили ее полнее запечатлеть. Они шли вместе с солдатами и погибали, как солдаты, на поле боя. Они, эти скромные рядовые великого сражающегося искусства, навсегда останутся в памяти благодарного народа. Имена погибших написаны золотыми буквами на мемориальной доске в Доме кино.

Нашим документальным киноискусством накоплен большой и поистине драгоценный опыт в отражении воинского подвига. Он внимательно изучается исследователями, историками советского искусства. Но нужно ли объяснять, что предстоит еще сделать очень многое, необходимое для дальнейшего развития военно-патриотической темы. И в документальном и, конечно, в игровом кино, чьи заслуги в воплощении, в осмыслении подвига советского воина ничуть не меньше.

А отсюда рождаются и требования и надежды.

Надо ли напоминать, что именно фильмы о героике советского народа, знающего, за что он идет в бой, принесли мировую славу нашей отечественной кинематографии. И это вполне естественно. Ведь советский художник, ставя в своем творчестве общественные интересы во главу угла, сознанием и сердцем своим выхватывал из жизни и стремился к обобщению самого главного, связанного с судьбой своего народа. Глубокий смысл был заложен в традиционной дружбе армии с мастерами искусства, взаимно обогащающей, вдохновляющей и тех и других. «Красиом,— писал в двадцатые годы Н. И. Подвойский,— показывает артисту высочайшее искусство жертвовать своей жизнью для защиты Советского Союза, который стремится, чтобы вся его красота, гармония, все звуки, все искусство было в руках рабочих и крестьян не только в СССР, но и во всем мире.

Артист учит краскома понимать красоту, гармонию, доставляет ему величайшее наслаждение».

Во время Отечественной войны в действующих воинских частях и на кораблях было дано шесть миллионов киносеансов. Актеры и режиссеры вели задушевные беседы с солдатами и командирами, выступая перед показом фильмов, были самыми желанными гостями воинов.

В чем секрет точности, широты и последовательности раскрытия в советской кинематографии военно-патриотической темы? В том, что столкновение двух миров, классовые конфликты, сражения армий, противоположных по своим социальным целям, требуют от ху-

дожника, нашего современника, высокой партийности, острого взгляда, глубокого анализа, обобщения. В битвах с врагами социалистического отечества во всей своей красоте раскрывались самые лучшие, самые мужественные черты характера советского человека-гражданина.

Сложная и увлекательная задача раскрытия психологии людей, совершающих воинские подвиги, раскрытия социального и эстетического, так сказать, существа этих подвигов рождала непревзойденные образы героев «Потемкина» и «Чапаева», «Мы из Кронштадта» и многих фильмов о Великой Отечественной войне.

Я не буду перечислять все названия. Они известны. Важнее задуматься над тем, что опыт рождения этих фильмов, их воздействие на самые разные аудитории должны быть тщательно изучены.

И, видимо, в основе этих исследований, как и в основе художественного творчества, должно быть умелое сочетание бережного отношения к традициям с новыми поисками и открытиями.

Среди многих сложных проблем военно-патриотического фильма на первый план, пожалуй, выдвигается проблема взаимосвязи истории и современности. Практика всей нашей жизни свидетельствует о растущей у молодежи насущной потребности освоения революционного и боевого опыта, о всей важности широкого использования его в коммунистическом воспитании народа. Поэтому особенно повышается интерес к событиям гражданской и Великой Отечественной войн. Появляются новые фильмы, далеко не равноценные, требующие к себе пристального внимания и обстоятельного анализа и обсуждения. Восстанавливаются и вновь выпускаются на экраны фильмы, ставшие хрестоматийными: «Щорс», «Волочаевские дни», «Котовский», «Она защищает Родину», «Подвиг разведчика», «Повесть о настоящем человеке», «Радуга» и другие. Создаются новые фильмы по известным мотивам, как, например, «Неуловимые мстители».

Думается, что в кинематографии, как и в военно-мемуарной литературе и в театральной драматургии, самым сложным и ответственным для художника является умение анализировать и обобщать факты и события, так, чтобы воссоздание исторической правды шло по линии раскрытия объективных закономерностей, а не произвольного и нередко искусственного акцентирования внимания зрителя на том, что могло бы подтвердить поверхностные, однобокие, субъективные взгляды. К сожалению, до сих пор не получили на экране достаточно убедительного отображения многие очень важные явления войны, освободительная миссия Советской Армии, некоторые крупнейшие операции, выявившие с особой силой преимущества армии социалистического типа.

Вряд ли оспоримо, что ни одно из других искусств не обладает возможностями кинокамеры, способной, и надо сказать — с годами все в большей и большей степени, отражать широту и масштабность действий человеческих масс на поле боя, их организацию, выполнение тактических и стратегических замыслов, использование боевой техники.

Батальные сцены в фильмах «Война и мир», во многих картинах о гражданской и Великой Отечественной войнах — убедительное тому доказательство.

Но всегда ли используются нашими кинематографистами эти могучие возможности искусства? Не рискуя предлагать в качестве эталона какое-то творческое решение, в то же время не могу не обратить внимание на ценный опыт крупномасштабного и философского подхода в изображении войны, который мы видим в таких произведениях, как «Повесть

пламенных лет», в известной мере в «Железном потоке», в «Великой Отечественной...» и в некоторых других фильмах. Опыт этих работ заставляет задуматься над необходимостью более глубокого отображения решающей роли народных масс (без потери внимания к индивидуальности), силы советского патриотизма, единства личности и коллектива в Советской Армии. Это тем более необходимо, что наши идейные противники занимаются самой гнусной фальсификацией истории, раздувают отдельные факты с целью затмить решающую роль Советского Союза в разгроме германского фашизма, умалить преимущества нашей социальной системы, сказавшиеся в ходе войны.

Характерно в этом отношении высказывание М. Рена в «Курсе русской истории», изданной в Нью-Йорке в 1958 году. «Во время войны,— пишет он,— миллионы русских умирали не за коммунизм, а просто за Россию». На самом деле путь к победе на фронтах минувшей войны неразрывно связан с развертыванием гигантской пружины неодолимых качеств именно советского патриотизма, так неповторимо отразившегося в образе воина-победителя. Напомним, что в 1945 году, когда кончилась война, на обсуждении журнала «Искусство кино» А. Довженко прекрасно, по-художнически говорил именно об этом: «...Весь мир смотрит на нашего юношу, заглядывает в его глаза; одна категория людей мира любуется и гордится им, другая боится его, третьи придумывают для него несовершенства, четвертые зарабатывают деньги, показывая, что он не так сморкается... Одни говорят, что победил, потому что он беден и ему не жалко умирать; другие говорят, что он вымуштрован и умирает потому, что он манекен... Но мы же знаем, почему он победил! Тема победы в искусстве и есть тема образа нашего человека...».

Когда мы всматриваемся в образы советских солдат, ставшие любимыми,— Андрея Соколова, Ивана Орлюка или Алеши Скворцова,— невольно обращаем внимание на то, как удивительно точно найдена в них мера выражения трагедийности без жертвенности, ненависти к войне без пацифизма, понимания смысла подвига без пустого рассудочного философствования, внутреннего пафоса без побрякушек внешней торжественности, подлинной поэтичности без слякоти пессимизма.

Как не вспомнить мудрое замечание В. Белинского:

«Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем более рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это — живая страсть, это пафос».

За многие годы упорного творческого труда советских мастеров киноискусства создана галерея таких героев, благородных и смелых рыцарей революции и высокого долга защиты социалистического отечества, которых знает и любит наша молодежь и сейчас. Их образы лепили Бабочкин и Андреев, Крючков и Бернес, Меркурьев и Ванин, Баталов и Санаев, Бондарчук и Кадочников, Папанов и Закариадзе, десятки других блестящих актеров.

В фильмах последних лет, особенно создаваемых на студиях национальных республик, успешно раскрывается в образе советского воина одно из его самых сильных качеств—интернационализм. Надо ли доказывать, как это актуально сейчас, когда в западногерманской и американской реакционных кинематографиях ведется разнузданная пропаганда шовинизма, расовой исключительности, а в китайских фильмах (созданных под прямым воздействием маодзедуновских раскольников) в самых диких формах — национализма и кровавого милитаризма.

В фильмах, рожденных на киностудиях Латвии и Эстонии, Литвы и Грузии, в Белоруссии и Узбекистане, на Украине и в Армении, мы воочию убеждаемся в силе социалистического интернационализма. Напомним хотя бы такие картины, как «Ты не сирота» или «Отец солдата». Наша армия сегодня защищает мир в боевом сотрудничестве социалистических стран. В фильмах «Майские звезды», «Туннель», «Его звали Федор» намечен интересный и многообразный путь развития этой важной темы.

Проблема войны и мира является самой жгучей проблемой современности, она волнует все народы мира. Ее решают по-разному, в зависимости от того, с какими классовыми интересами ее связывают. Советский художник исходит из единственно верной, проверенной жизнью, историей мысли, что «вне связи с революционной классовой борьбой пролетариата борьба за мир есть лишь пацифистская фраза сентиментальных или обманывающих народ буржуа»*. После окончания Великой Отечественной войны ответ на вопрос о том, есть ли в сегодняшнем мире сила, которая способна противостоять черным империалистическим силам и предотвратить новую бойню, был дан уже в рассказе и фильме «Судьба человека».

Самой верной гарантией сохранения мира является могущество Советского Союза и его Вооруженных Сил. Обеспечение их постоянной боевой готовности является делом всего народа, каждого гражданина нашей страны.

Перед лицом все новых и новых актов агрессии империалистических государств Коммунистическая партия и Советское правительство уделяют огромное внимание повышению обороноспособности нашего государства. Советская Армия и Флот стали совсем иными, в них произошла подлинная революция в технике, вооружении, в характере и организации войск, в способах ведения военных действий. Утверждение В. И. Ленина о том, что «без науки современную армию построить нельзя» **, реализуется в наши дни на основе использования новейших достижений науки и техники. На третьей сессии Верховного Совета СССР 12 октября 1967 года министр обороны маршал Советского Союза А. А. Гречко сообщил о том, что если сравнить современную мотострелковую дивизию, например, с дивизией 1939 года, то современная превосходит по танкам в шестнадцать раз, по бронетранспортетам и бронемашинам — в тридцать семь раз, по автоматическому оружию — в тринадцать раз. Военная авиация шагнула за эти годы от самолетов с поршневым двигателем к современным ракетным машинам, летающим со скоростью 2,5—3 тысячи километров в час.

Энерговооруженность современной подводной лодки по сравнению с довоенной возросла почти в сто раз, глубина погружения увеличилась более чем в пять раз, скорость же подводного хода — в три-четыре раза. Подводные лодки способны уничтожать корабли на расстоянии сотен километров, наносить удары из-под воды по стратегическим объектам противника, находящимся за тысячи километров. Ракетные же войска стратегического назначения и войска противовоздушной обороны, оснащенные новейшей боевой техникой и оружием, сложнейшей аппаратурой, имеют ударную мощь колоссальную, она вообще не поддается сравнению.

Боевые возможности и мобильность современных Вооруженных Сил были блестяще продемонстрированы на крупнейших после войны учениях «Днепр», в которых принимали

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, стр. 340.
** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 40, стр. 183.

участие войска Белорусского, Прикарпатского и ряда других округов. Эти учения наглядно показали также, насколько изменился личный состав нашей армии и как выросли его интеллект, техническая подготовка. Сейчас 46 процентов всего личного состава имеют высшее и среднее образование, а каждый четвертый офицер — высшее военное или другое высшее специальное образование.

Десятки кинооператоров снимали учения «Днепр». К 50-летию Великого Октября на экранах страны появился фильм «Народа верные сыны», по яркости и силе кинематографического отражения жизни современной Советской Армии, ее людей и техники превосходящий все, что было создано военной публицистикой в этой области за многие годы.

Я вернулся невольно к документальному кино. Но, право, когда говоришь о военно-патриотической теме на экране, не хочется, да и невозможно отделять друг от друга роды и виды кинооружия. Они все бьют в одну цель.

И потому, называя ряд удачных фильмов, с помощью которых зритель познакомился с сегодняшним советским воином: «Прыжок на заре», «Солдатское сердце», «В твоих руках жизнь», «Солдат Иван Бровкин»,— нельзя не вспомнить десятки документальных лент. В некоторых из этих документальных картин как раз удалось интересно и познавательно соединить историю и современность, отразить как бы встречи поколений. Я имею в виду фильмы «Катюша», «В пламени и славе», «Пролетарка», «От клинка до ракеты» и другие. Замечания, которые делались в нашей печати по фильмам «Когда цветут эдельвейсы», «Я солдат, мама» и некоторым другим, видимо, не безосновательны, в этих произведениях обнаруживается недостаточно глубокое знание жизни армии.

Но все эти фильмы — более удачные и менее удачные — пока только поиски, подходы к решению большой, государственного значения творчески сложной задачи создания художественной и документальной кинопанорамы претворения в жизнь нашим народом и его воинами идеи защиты социалистического отечества, готовности к подвигу в наши дни. Тут необходимо талантливое, без штампа и повторения пройденного, исследование новых явлений современной армии, проникновение в процесс морально-психологической подготовки бойца, понимание важности воспитания любви и уважения к нашей армии — гордости советского народа.

Публикация

Из архива П. А. Бляхина

«Рука отказывается писать о недочетах (они, конечно, есть) — так радует нас эта изумительная картина. Эту картину должны видеть все — каждый рабочий и красноармеец, каждый крестьянин и интеллигент, каждый коммунист и беспартийный»,— так писала в 1923 году «Киногазета», посвятив специальную передовую только что вышедшему тогда на советские экраны фильму «Красные дьяволята».

Эта статья имела очень характерный заголовок: «Первый фильм революции». Действительно, это был необычный фильм отечественного производства, ознаменовавший собой рождение героико-приключенческого жанра в советском киноискусстве. С 1923 года этот фильм начал свое триумфальное шествие по экранам. Его посещаемость намного превосходила посещаемость самых популярных боевиков иностранного производства.

Автором сценария «Красные дьяволята» был Павел Андреевич Бляхин — опытный партийный работник, за плечами которого была жизнь, полная героизма и романтики. П. А. Бляхин был не только очевидцем, но и активным участником гражданской войны. Так романтично и правдиво рассказать о ней мог только человек, прошедший эти суровые «университеты».

Известно, что участие П. А. Бляхина в жизни советского киноискусства не ограничилось созданием «Красных дьяволят» — в течение ряда лет он был одним из руководящих работников советского кино.

Ниже публикуются два письма Бляхину постановщика фильма «Красные дьяволята» И. Перестиани.

Письма И. Перестиани относятся к истории создания фильма «Красные дьяволята». Они, безусловно, привлекут внимание киноведов, поскольку в них приведены интересные детали, связанные с трудностями постановки этого фильма, с размышлениями постановщика о лучшем воплощении сценарного замысла. Киноведы знают из воспоминаний И. Перестиани, что он потерял повесть П. А. Бляхина в начальной стадии съемок и в дальнейшем снимал фильм по памяти. Публикуемые здесь письма свидетельствуют, что повесть П. А. Бляхина была изучена И. Перестиани до мельчайших деталей.

Все публикуемые документы хранятся у Х. С. Топоровской-Бляхиной, жены П. А. Бляхина.

А. ГАК

Многоуважаемый Павел Андреевич!

Я получил «Красных дьяволят» и сердечно благодарю Вас за внимание и любезность. Книжка производит очень отрадное впечатление по внешнему виду, и это доказывает, что издательское дело у Вас на высоте. Картину я, господи благослови! начал. Пока еще работа не может развернуться во всю ширь, так как привести в движение весь сложный массовый аппарат не очень-то легко. Затем есть перебои в деле средств передвижения для съемок. Закрайком предоставляет автомобиль с большим трудом и (неразб.). С величайшим трудом достал я портрет Махно. Решил дать его возможно точней, учитывая, что на Украине фантастичный Махно провалит нам картину.

Подхожу теперь к вопросу о китайце: после мучительнейших размышлений (мне, боже сохрани, не хочется хотя бы косвенно насиловать Вашу волю) все же пришлось остановиться на негре. И вот причины: а) экран не выносит театрального грима, делая его лубочной мазней, б) даже если бы рискнуть на грим, здесь нет ни настоящего кинопарикмахера, ни подходящего актера, в) негр является артистом высокой тренировки, что делает его незаменимым при тех подвигах ловкости и смелости, какие будет совершать моя тройка, г) затем момент агитационный: негр, грезящий о прошлом колониальном рабстве, вносит в картину превосходную страничку. И в этом случае вообще, дорогой Павел Андреевич, надлежит считаться с техникой нашего дела, чтобы быть Вам понятным, хотел бы, если только Вы видели знаменитую картину «Тарзан», дать Вам прочесть роман «Тарзан», послуживший темою картины. Тогда Вам станет ясной техника нашего дела, в котором мы — режиссеры — являемся лучшим другом автора.

Что касается меня лично, я чувствую, с каким доверием относитесь Вы ко мне. Глубоко польщен этим отношением и приложу все силы, чтобы Вы не обманулись во мне.

Если мои мысли удачно воплотятся в жизнь, то картиной этой вы составите себе и славу и имя. (Нужно ли это Вам?..) Так вот. Работе своей я должен придать тот же смысл и то же значение, какое имеет и повесть,— это я понимаю. Кроме того, я понимаю, какую картину от нас ждут. В повести Вы убеждаете в героизме действующих лиц словом — я должен убедить делом, а потому в этом отношении беру у вас carte blanche.

Актеры у меня подобраны хорошо. Действие будет развиваться по прямой линии. Чудесная природа украсит картину. Словом, верьте и надейтесь, как верю и надеюсь я. В таком размахе русская кинематография не ставила еще никогда ни одной картины — особенно если будет еще вторая серия.

Работайте и спите спокойно. Отношение вообще к нашему предприятию благожелательное, и многие охотно идут навстречу нашим просьбам.

Жму Вашу руку

Перестиани

(1922)[1]

Глубокоуважаемый тов. Бляхин!

Я очень увлечен Вашей талантливой повестью и прошу Вас верить, что в ее переноску на экран вложу все свои силы, знанье и уменье.

Чем дальше вчитываюсь я в нее, тем яснее становится, какая эпопея заключается в этом рассказе для юношества и как важно все это, с какой точки зрения ни смотреть: с художественной, политической и даже (не про Вас будь сказано) с патриотической.

Все ясно. У меня есть к Вам один вопрос: как поступить? У Вас Махно с чупрыной и, видимо, должен носить облик до известной степени героический. Это та художественная вольность, которую можно и должно допустить на картине. Ведь Махно любит, кутит, похи-

щает, командует. Он должен импонировать смотрящему картину зрителю, который должен поверить, что он также импонирует своим подчиненным.

Это злой элемент, и борьба с ним, заканчивающаяся его поражением, также должна дать зрителю впечатление победы над силою. Этого требует картинность. Между тем мы знаем, что на деле батько Махно — человек плюгавый, невидный, кривоногий.

Мне нужен Ваш Махно. Герой со злой волей. И вот тут-то зарыта некая собака...

Я окружен замами и критиканами всех мастей. Около каждой картины поднимается здоровая брехня. Могу себе представить уже, что ко мне приведут добрую дюжину человек, видевших Махно, беседовавших с ним и т. д. И все они будут доказывать, что он не таков. В этой картине я хотел бы избежать всяких «не» и потому прошу Вас с авторитетом автора дать мне указание, на чем остановиться. Реальный Махно несколько понизит тон картины. Махно Ваш и мой даст фундаментальную фигуру под постройку картины.

Жду скорого и точного ответа. В остальном все благополучно и сомнений не вызывает.

Жму Вашу руку

И. Перестиани

(1923)[2]

Анастасьевская ул., дом 7, кв. 7
Ивану Николаевичу Перестиани

[1] Датировка письма устанавливается по содержанию и по воспоминаниям И. Перестиани («75 лет жизни в искусстве»).

[2] Датировка устанавливается по содержанию.

„На красном фронте“

Лев Кулешов

В 1920 году нашей мастерской, которую называли «мастерской Кулешова», довелось создать один из первых советских агитфильмов «На красном фронте». Фильм этот, имевший агитационный, военный, приключенческий сюжет, был разыгран нами на Западном фронте гражданской войны, в гуще боевых действий, которые снимались как хроника. Эта хроника органически вошла в действие. Оператором фильма был Петр Васильевич Ермолов.

Фильм пришлось снимать на позитивной пленке (негативной в это время в стране уже не было), а печатался фильм на советской кустарной позитивной пленке. Фотография, несмотря на это, благодаря мастерству П. В. Ермолова получилась замечательной.

В фильме среди подлинных красноармейцев действовали актеры нашей мастерской. Порой они оказывались рядом с командиром Поповым, который «играл» самого себя, и, надо сказать, сливались с жизненным фоном. О том, как это достигалось, рассказывает ниже исполнитель роли красноармейца Л. Оболенский, работающий сейчас на Челябинской студии телевидения.

Готовый фильм, выпущенный киносекцией Художественного подотдела МОНО (Московский отдел народного образования Народного комиссариата просвещения), смотрел В. И. Ленин и, как нам говорили, хвалил его.

Секрет здесь был в системе воспитания в мастерской актеров-натурщиков. Термин «натурщик» подвергался самым ожесточенным нападкам, но дело ведь не в термине, а в существе. Мировое кино шестидесятых годов стремится к наибольшей жизненности в поведении актеров на экране, к «настоящему человеку» в фильме. К этому стремились и мы, воспитывая не «традиционных» актеров, а «натурщиков».

Об этом очень ясно рассказал Л. Оболенский в одном из своих писем. Он пишет:

«На красном фронте». Л. Кулешов — польский рабочий, А. Хохлова — его жена



«...Мы встретились с Кулешовым на Урале в момент смягчения напряжения на фронте. Армии Колчака отступали, настроение у молодежи было приподнятое. Уже реально мечталось о будущем. Кулешов направил мои мечты на кино: «надо делать новую кинематографию, без театральных драм и красивых поз... Сейчас надо снимать хронику, потому что события значительны и неповторимы. А потом... потом, в Москве... есть школа, которая готовит молодых кинематографистов «н а т у р щ и к о в» — не актеров, потому что кинематографу нужна сама натура, сама жизнь. Это не театр, заснятый на пленку...»

Таким образом, мы видим из этого письма, что «натурщик» не «послушный манекен в руках кинорежиссера», как толкуют этот термин даже некоторые современники-киноведы. Натурщик — это н а т у р а л ь н ы й, естественный, такой, как в жизни, но умеющий все делать человек. Выше и совершеннее, чем театральный актер. Таков истинный смысл этого термина.

Фильм «На красном фронте» не сохранился.

Теперь, по прошествии сорока семи лет, нам удалось найти его покадровую монтажную запись, сделанную А. С. Хохловой. Мы ее расшифровали.

Что хочется сказать читателю?

Надо вспомнить или представить себе эпоху, когда фильм снимался. Это было время наглядной агитации, время «окон РОСТА» Маяковского. Это было время, когда на улицах Москвы зачастую можно было встретить измученных голодом и болезнями людей. Я уже писал, что помню, как тогда на Тверской улице в застекленной раме висела кожа, снятая белогвардейцами с руки живого красноармейца. Поймите это время, и тогда вы поймете форму и язык нашей первой «киноагитки».

По записи фильма становится ясно, как органично вплеталась работа «натурщиков» в действие.

В фильме было две части, примерно 600—650 метров. Они составляли 331 кадр — так «стремителен» был монтаж. В подлиннике вместо слова танк было написано всюду *танка* — так тогда говорили.

Натурщиками в фильме были:

Л. Оболенский — красноармеец-коммунист.

А. Рейх, тоже студент Госкиношколы — белопольский шпион.

Л. Кулешов — польский рабочий.

А. Хохлова — жена польского рабочего.

Попов — красный командир.

В монтажном листе красноармеец, шпион, рабочий и т. д. получили имена их исполнителей — так часто бывало тогда. Все кадры с вышеупомянутыми «натурщиками», а также «погоня», остановка поезда, драка на крыше вагона и т. д.— инсценировки на натуре. (Часто «игровые» съемки отменялись потому, что красноармейцы по боевой тревоге срочно отзывались на линию фронта.) Автомобили в фильме — с поезда командующего Западным фронтом М. Тухачевского.

Все же остальные кадры (их большинство)— подлинная хроника боевых действий или прифронтовой жизни.

Первые шаги

Леонид Оболенский

«На красном фронте». Л. Оболенский — красноармеец



Фильм «На красном фронте». В роли красноармейца Л. Оболенский...

Мы, «кулешовцы», были первыми, сделавшими киноленту о Красной Армии на документальном материале. Игровую, в обстановке боевых событий.

Не потому ли через пятьдесят лет я оказываюсь в положении киноартиста, которым заинтересовалась печать, и слышу традиционные вопросы:

— Ваша работа над образом? Это ваша первая роль?

Правда, вопросы ставлю себе сам, чтобы легче было начать, никто у меня интервью не берет. И, конечно, сам отвечаю.

1. Над образом красноармейца в фильме «На красном фронте» не работал, а непосредственно им был (незадолго перед съемкой фильма был красноармейцем).

2. Это и есть первая роль.

В детстве терзал игрушку, кинопроектор. Их тогда делали для ребятишек. Все хотел понять, как получается кино.

Когда я на Западном фронте встретил Льва Владимировича Кулешова, он рассказал мне, как делается кино, как из окружающего мира выбирается кинокадр, что происходит в кадре (будь то подсмотренное или организованное действие), как эти кадры потом собираются в последовательное изложение и как получается кинематографическое чудо — творимая, новая действительность.

И до сих пор, взяв камеру в руки, я, ставший кинорепортером телевидения, остаюсь, как и прежде, завороженным этим чудом.

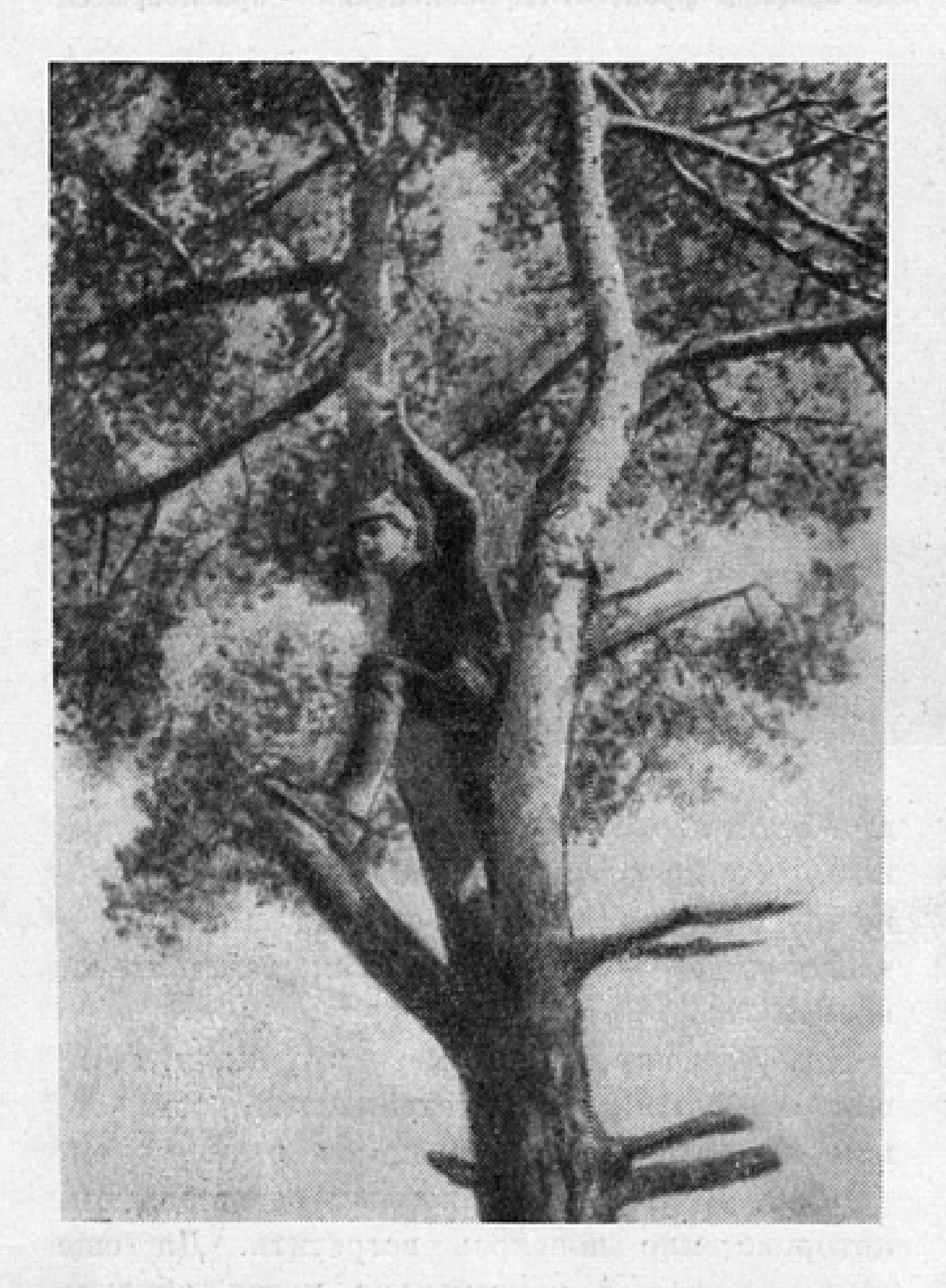
Итак, Кулешов был первым волшебником, которого мне довелось встретить. Да еще таким, который обязательно хотел обучить своему волшебству. Только гляди да слушайся!

И я слушался. Все мы, собравшиеся вокруг Кулешова, условились беспрекословно его слушаться, потому что он начинал с азов, так необходимых нам, и все было очень понятно. Он учил нас выполнять простейшие задания, действовать, экономя средства, фиксировать поведение. Учил нас просто стоять, сидеть. Учил ходить.

Делать первые шаги.

Первыми, кто захотел «учиться ходить» у Кулешова, были мы с Александрой Сергеевной Хохловой. Потом, когда уже у нас был хоть и небольшой, но в полном смысле «боевой опыт» (после фильма «На красном фронте») и мы вернулись в школу кинематографии,

«На красном фронте» А. Рейх — белопольский шпион





в группу пришли С. Комаров, В. Фогель, В. Пудовкин, Б. Барнет.

Занимались мы самозабвенно. У одних выходило лучше, у других — хуже. Хорошо получалось у Всеволода Пудовкина. Я завидовал ему — до чего же здорово он двигался! Словно внутри у него тугая пружина. Заводилась она по команде «приготовились!», а по короткому сигналу «начали!» бешено раскручивалась.

— В чем тут секрет, Лодя?— спрашивал я его.

— Очень просто: ты двигаешься и действуешь потому, что так поставил Кулешов. А я хочу́ действовать так, как он поставил. Понимаешь, х о ч у!

Второй шаг...

Но «На красном фронте» снимали тогда, когда этого второго шага я еще не сделал. И был только послушным «натурщиком».

— Падай с лошади!

Падаю.

— Прыгай в автомобиль на ходу!

Прыгаю.

— Беги по крышам вагонов идущего поезда!

Бегу. Догоняю противника и на краю последнего вагона вступаю с ним в рукопашную схватку. Поверженный враг падает с вагона (в растянутый брезент, конечно). На этот раз падение снято отдельным монтажным куском. Теперь это так понятно — «монтажный кусок». А тогда впервые осознавалось, что действие можно расчленить и воссоздать в нужной последовательности. Что несколько разных,

на первый взгляд, кусков образуют в фильме логический ряд.

Только пусть не складывается впечатление, что все эти физические действия и монтажные эксперименты были лишь механическим, бездумным выполнением трюков. Отнюдь нет! Еще не было терминов, ныне ставших школьными, скажем, о сквозном действии. Но цель ставилась четко. И на каждом этапе съемки Кулешов возвращал к ней:

— Тебе дали пакет с секретным донесением. Головой отвечаешь! Гони во весь опор!

— У тебя пакет отняли. Ты ранен. Собери силы. Вставай! Догоняй!

— Бейся, отними пакет! Его надо доставить, в нем судьба боя. Судьбы товарищей!

И тогда все трудности словно рукой снимало. Все казалось выполнимым и легким. Может быть, в постановке конечной цели и посеяно зерно храбрости?

Забывалось, что только что над поездом пролетел биплан противника (самого настоящего), который где-то уже отбомбился и сейчас бил короткими пулеметными очередями. А Кулешов с оператором Ермоловым снимали этот налет в упор (надо одной рукой крутить ручку деревянного «Гомона», а другой — панорамную головку тяжеленного штатива).

— Эй, кино, подстрелят вас!— кричали из окна вагона. А из-за занавески в окно глядело дуло «максима». Помню этот штабной вагон, бывший ресторан. Массивный такой, пульман Владикавказской железной дороги, с железным, клепаным брюхом. (По наивности казалось, что он бронирован. А они все были такие.) На столиках, где когда-то на туго крахмаленных скатертях позванивал толстый железнодорожный хрусталь, стояли пулеметы в чехлах. По тревоге чехлы снимали, опускали стекла окон, а проемы закрывали мирными занавесочками.

Это был поезд Реввоенсовета фронта.

А Петр Васильевич Ермолов, снимавший наш фильм, был кинооператором этого поезда.

«На красном фронте»







Полвека — это отрезок времени, после которого уже пишут историю. Но кинолетопись тех времен оставили нам не «пимены» и не «монахи трудолюбивые», ее писали кинооператоры, имена которых — на почетном месте в истории советской кинематографии. Среди них — Петр Васильевич Ермолов.

За кадрами «летописи» он с Кулешовым уезжал на передовую. Документальных кадров требовал сценарий нашего фильма. Только спустя время мы стали обнаруживать этот материал в фильмах, в которых использовались кадры Государственного фильмофонда.

Огромный общий план, снято чуть сверху. Кавалерийская атака. Это корпус Гая.

Перестрелка... Поднялись... Ура!..

А вот захваченный у неприятеля английский танк. Совсем не такой, как теперешний. Посмотреть сбоку — ромб, лежащий на ребре. Стоит, как огромный остывший утюг. Но вот его разогревают, он оживает, дымит, разворачивается медленно, как корабль в порту, и ползет, повернув пушки против своих же недавних хозяев. (Вот уж, поистине, «кто с мечом к нам придет...»...)

Около этого бронированного чудовища — Петр Ермолов. Маленький и ужасно штатский.

Милый и простой человек. Я любовался его скромностью, умением быть незаметным, не привлекать внимания. Никаких традиционных атрибутов «образа». Ни клетчатой кепи, ни рыжей кожи. Рабочий человек на рабочем месте.

Потом помню его в «Межрабпомфильме». Он снимал с Протазановым пышные интерьеры художников Егорова и Рабиновича, оставаясь все тем же «Петрушей»...

Но возвращаюсь к фильму. А вместе с ним и в Москву.

Как только умудрились тогда, в годы тяжелой разрухи, весь заснятый материал проявить и напечатать!

Делали досъемки недостающих крупных планов. Снимали на «домодельной» пленке. Старую, отмытую основу поливал эмульсией оператор Минервин. Он казался алхимиком в своем темном и сыром чулане.

Пожалуй, трудности, которые выпали тогда на долю Кулешова и Ермолова, были коварнее, чем мои погони, падения и рукопашные схватки. Но моих учителей дарила силой все та же поставленная перед собой конечная цель: надо сделать! Обязательно надо!

Фильм нужен политотделу фронта.

Нужен Красной Армии.

Моя командировка кончилась. Я вернулся в ПУР РККА, где работал в кинобюро. Когда мы в бюро получили экземпляр фильма, начальник, товарищ Пекелис, удивился:

— Оболенский-то у нас, оказывается, киноартист!

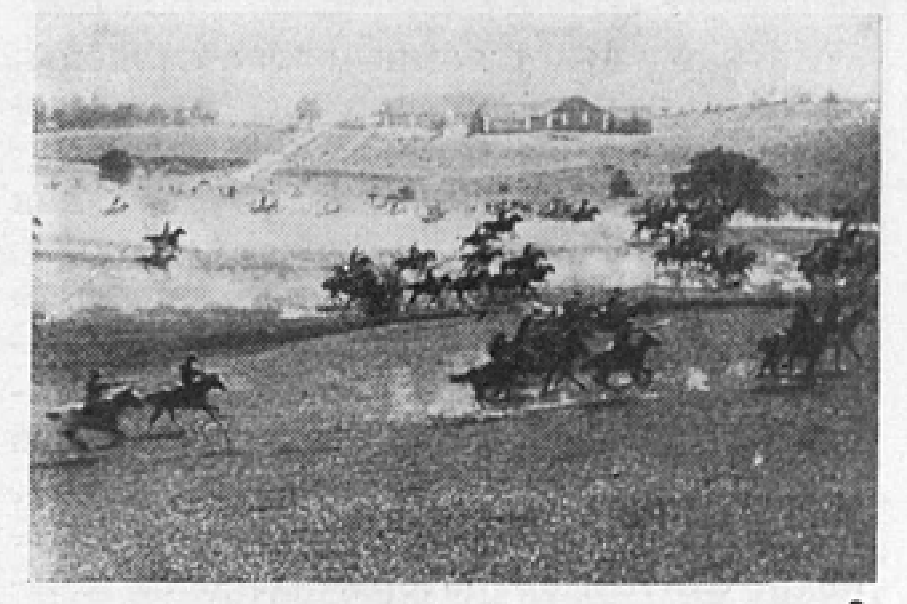
Сказал не то с уважением, не то с улыбкой.

И я вынужден был признаться моему начальнику, что после службы хожу в киношколу и учусь кинематографической премудрости у Кулешова.

— Вы обратили внимание? Он тоже заснят в фильме: гражданский молодой человек отстреливается, защищая фольварк. А женщина, которая подносит ему патроны,— Александра Сергеевна Хохлова...

На редакционном столе

1



2

Встреча эта произошла на... редакционном столе. Мы собирали статьи и фотографии, посвященные полувековому юбилею наших Вооруженных Сил. И случилось так, что воспоминания ветеранов советского кино Л. Кулешова и Л. Оболенского об одном из первых советских игровых фильмов — «На красном фронте» — оказались по соседству с документальными кадрами, полученными из Красногорского архива кинофотодокументов.

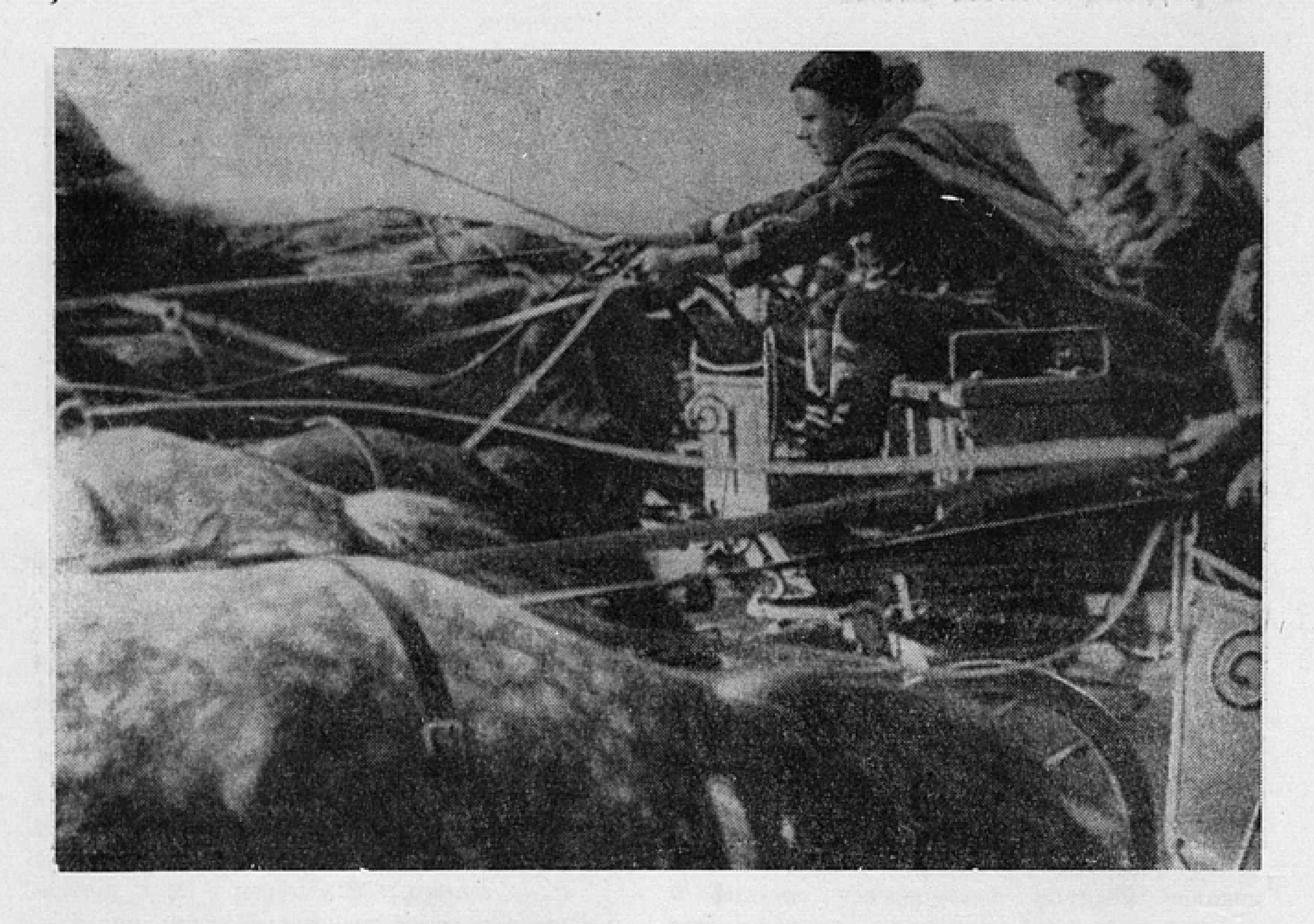
Л. Кулешов и Л. Оболенский (их статьи публикуются в этом номере журнала) пишут, что фильм их, снятый в 1920 году на Западном фронте, не сохранился. Так оно и есть. Но, рассматривая кадры из архива, мы заметили, что один из них очень напоминает тот, о котором пишет Л. Оболенский: «Огромный общий план, снято чуть сверху. Кавалерийская атака. Это корпус Гая» (1).

В покадровой записи, сделанной А. Хохловой в 1920 году, читаем: «Кавалерия на аппарат» (1) и «Кавалерия направо. Лавиной» (2). Л. Кулешову, А. Хохловой и Л. Оболенскому будет приятно увидеть кадры из Красногорского архива.

Теперь киноведы пишут о взаимопроникновении игрового и документального кино—оно началось давно, тогда, когда рождалась наша кинематография.

Рождение Советской Армии

1



Есть в нашем языке слова-символы, слова, олицетворяющие явление, событие, даже эпоху.

Слышишь, например, звонкое, как воинская команда, слово «тачанка», и в воображении встают картины далеких дней, эпизоды гражданской войны, эпоха величайших испытаний, выпавших на долю молодого Советского государства.

Но сильнее слов замечательный кинокадр, снятый оператором Э.Тиссэ в частях Первой конной армии в 1920 году (1). Немало таких уникальных кинокадров, представляющих не только историческую, но и художественную ценность, хранится ныне в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР. Эти документы волнуют как свидетельства героических дней, они повествуют о победной поступи Красной Армии со дня ее рождения и до того исторического часа, когда ее доблестные полки «на Тихом океане свой закончили поход».

За каждым из этих кадров кроется волнующий эпизод, интересный случай.

Полистаем некоторые страницы кинолетописи гражданской войны, оставленной нам в наследство первыми советскими кинооператорами — П. Новицким, П. Ермоловым, Е. Славинским, Э. Тиссэ, А. Лембергом, А. Левицким и другими.

2, 3, 4





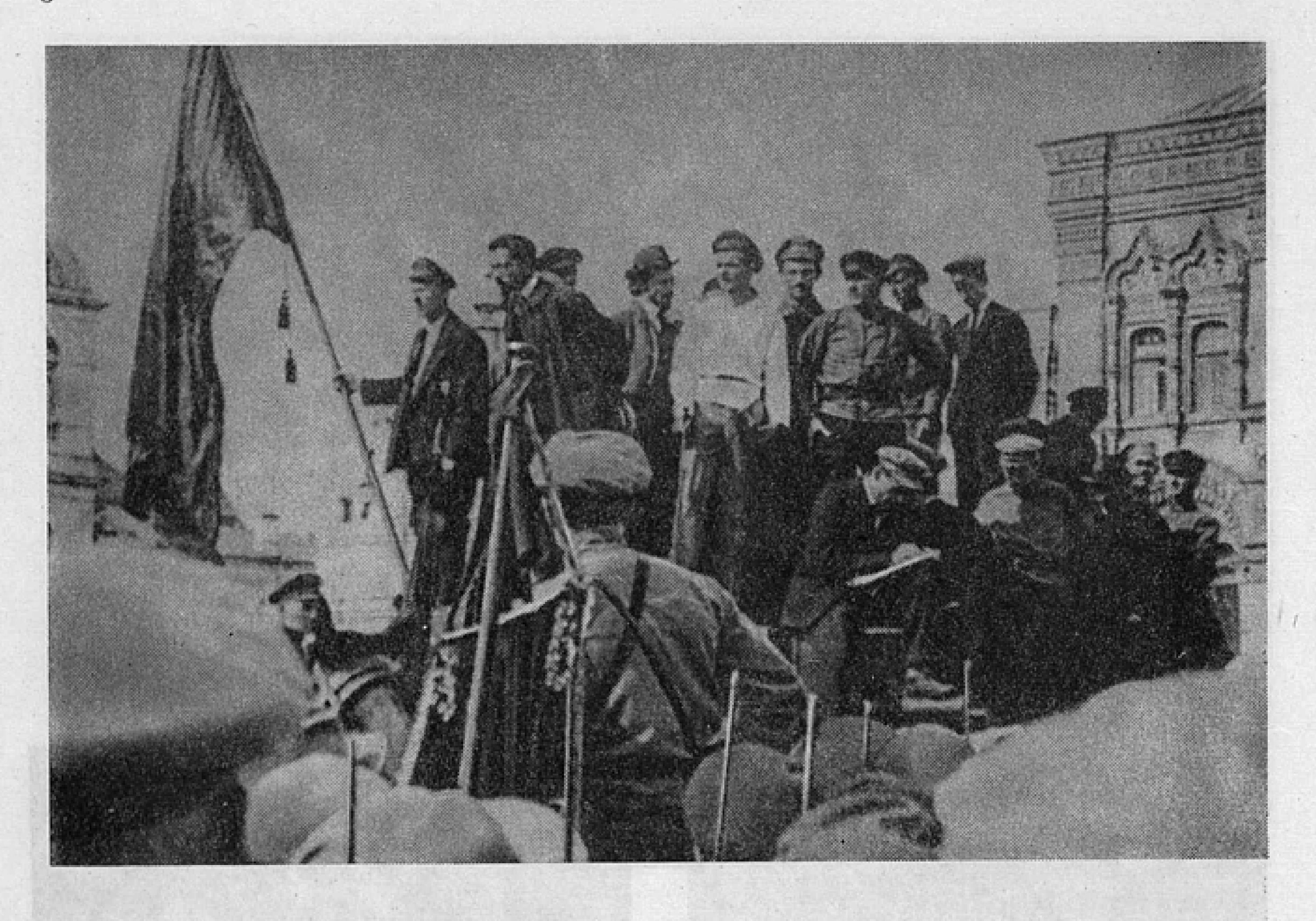


День 29 октября 1917 года выдался для молодой власти Советов особенно трудным. Керенский с казачьими сотнями генерала Краснова из захваченной Гатчины въезжает на «белом коне» в Царское Село.

Однако 2 ноября 1917 года «Правда» уже сообщала об окончательном поражении Керенского. Кинохроникеры засняли кадры, рассказывающие о том, как из Петрограда в Гатчину на борьбу с мятежниками отправляются красногвардейцы (2).

21 февраля 1918 года председатель Совнаркома республики В. И. Ленин подписал воззвание к советскому на-

5



роду — «Социалистическое отечество в опасности!». Ленинский призыв всколыхнул весь советский народ. Началось формирование регулярных частей Красной Армии. Сохранился редчайший негатив съемки Петроградского кинокомитета, воссоздающий рождение первой красноармейской части в лагере близ Нарвы. К сожалению, месяца и дня съемки установить не удалось. Однако, судя по обстановке, можно предположить, что лента снята в конце весны или в начале лета.

Кинооператор запечатлел парад красноармейской части, который принимал один из выдающихся советских военачальников Я. Б. Гамарник (3).

10 июля 1918 года в Москве в Большом театре проходил V Всероссийский съезд Советов, который принял декрет о строительстве Красной Армии: военная служба была объявлена обязательной для всех трудящихся в возрасте 18—40 лет. На снимке — председатель ВЦИК Яков Михайлович Свердлов у подъезда Большого театра (4).

11 августа 1918 года. Красная площадь в алых полотнищах и транспарантах. На них броские надписи: «Готовы умереть за свободу!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Да здравствует Совет народных комиссаров!» Взоры собравшихся устремлены на броневик, застывший на Никольской

6, 7, 8







улице (ныне ул. 25 Октября). С броневика выступает Я. М. Свердлов (5).

Когда речь его закончилась, через Красную площадь от храма Василия Блаженного двинулись отряды Всевобуча. Мимо кинооператора, который снимал в этот день военный парад, проходят и убеленные сединами пролетарии, сражавшиеся еще в 1905 году на баррикадах Пресни, и совсем еще безусые юноши. На железнодорожной платформе смотр войскам, отправляющимся прямо с парада на фронт, производил один из выдающихся организаторов и руководителей Красной Армии Н. И. Подвойский (6).

А вот в рамке кинокадра — М. И. Калинин (7). Снят он 16 июня 1919 года

9, 10





кинооператором П. Новицким на станции Гомель. Возле разукрашенных лозунгами и плакатами вагонов агитпоезда «Октябрьская революция» собрались бойцы интернационального батальона войск ВЧК. С речью к ним обратился председатель ВЦИК М. И. Калинин. А через несколько минут бойцы передали Михаилу Ивановичу белогвардейское знамя, захваченное ими в бою.

В дни, когда части Красной Армии перешли в наступление, осенью 1918 года, на Восточный фронт приехал кинооператор П. Ермолов. Московский кинокомитет поручил ему снять для журнала «Кинонеделя» несколько сюжетов о боевых буднях и героях Восточного фронта. Во второй раз Ермолов приехал на фронт в начале осени 1919 года. Выразительны снятые им кадры митинга в Чапаевской дивизии, когда сотни бойцов, подняв высоко над головой руки, винтовки и клинки, клянутся в верности Советам (8).

В архиве сохранилось немало кинодокументов о боевых действиях легендарной Первой конной армии.

Мы воспроизводим здесь и один из малоизвестных кинокадров, который снят Э. Тиссэ.

Утро 28 октября 1920 года выдалось ненастное. Тяжелые свинцовые тучи заволокли небо. Дул пронизывающий холодный ветер. В воздухе носились мелкие хлопья снега. День был несъемочным, но снимать кинооператору пришлось. В то утро Первая конная, закончив свой 600-километровый переход, вступила в Северную Таврию. К понтонному мосту, перекинутому с правого берега Днепра на левый, один за другим проходили эскадроны и полки Первой конной. Переправой лично руководили С. М. Буденный и К. Е. Ворошилов (9).

Несмотря на то, что кинолента по своим техническим данным оказалась очень плохой, сотрудники киноархива бережно хранят ее для истории...

...Крым, район Керчи, 1919 год. Здесь на Керченском полуострове развернулись ожесточенные бои частей Красной Армии против деникинцев. По полю короткими перебежками движется цепь красноармейцев. Деникинцы упорно сопротивляются (10).

Голодная и разутая, плохо вооруженная, часто не имевшая патронов и снарядов, Красная Армия добывала победу в тяжелых боях. Так она рождалась, формировалась и мужала в нелегких битвах за Советскую власть.

Роберт Минасов

Новые фильмы

«Сильные духом»

«Июльский дождь»

«Арена»

«Если дорог тебе твой дом...»

«На границе жизни»

«Семь нот в тишине»

Честь тайного дела

В. Дьяченко

«Сильные духом». По мотивам книги Д. Медведева. Сценарий А. Гребнева, А. Лукина. Постановка В. Георгиева. Оператор Г. Черешко. Художник Ю. Истратов. Композитор Э. Денисов. Звукооператоры В. Чулков, А. Рябов. Свердловская киностудия, 1967.

Картину «Сильные духом» я шел смотреть заранее настороженный: еще один фильм «про разведчиков»? К этой теме у меня особое пристрастие, особые требования, а пристрастному трудно быть справедливым. Я перебирал в памяти сюжеты бесхитростного рассказа Д. Медведева о превосходном разведчике, герое Отечественной войны Николае Кузнецове, о его помощниках и врагах. Рассказы эти — как разведсводки, в которых не врут. Оставив название книги Д. Медведева, авторы фильма как бы обязались строго придерживаться документального материала, подлинных фактов героической жизни реально существовавших и поныне здравствующих людей.

А как же законы искусства, законы жанра?

Я, грешник, осмеливаюсь думать, что все фильмы о «технологии тайного дела», даже основанные на документальном материале, приближаются к правде только в двух точках: в постановке задачи и в конечных результатах. Пути, ходы и лазы разведывательной службы — не шахматная партия, как это элегантно изображается в одних фильмах, и даже не спутанный клубок, который не менее элегантно разматывается в других. Это, если продолжать сравнения, бесформенный пук нитей разной длины и толщины, который настригли и спутали в полной темноте и с двух концов. Храбрым авторам остается треть того, что знаешь,— забыть, потому что время для него еще не приспело; еще одну треть ото-



двинуть с тайным страхом и смущением, потому что в жизни много есть такого, что играет роль существенную, но средствами искусства невоспроизводимо; а все оставшееся перемотать на драматургические пяльцы, более или менее искусно соединяя куски подлинной жизни вовсе не подлинными узелками. Что поделаешь? Все это не в упрек: в каждом жанре — свои законы сопротивления материала...

Но ведь, возражал я сам себе, в наши дни зрителей интересуют не только и, может быть, даже не столько крупные и мелкие тайны самой технологии разведки, сколько одна трудная психологическая загадка — сам разведчик.

Вот если бы авторы задались этой задачей...

Рад, что они задались именно ею и сделали честный, умный и, на мой взгляд, в чем-то неожиданный фильм, предметом которого стала психология советского человека, вынужденного в грозный для страны и народа час действовать против врага под личиной врага.

Фильм не о разведке, а о разведчиках. Задача потрудней, но интересней.

В самом деле, мы знаем, как они себя вели, но знаем ли мы, что они чувство-

«Сильные духом»



Не все мы знаем о них, но достаточно, чтоб сказать: это особенные, необыкновенные люди. Гунар Цилинский играет Николая Кузнецова именно таким. Есть в Цилинском—Кузнецове та затаенность, загадка крупной личности, которая и без актерского нажима делает для нас значительными все его поступки. Я много буду говорить о Цилинском в роли Кузнецова, потому что фильм не только про него, фильм о нем. Трудность актерской задачи Цилинского была двойной: перевоплощаясь в героя, играть его перевоплощение в свою противоположность. Тяжко было Николаю Кузнецову в роли обер-лейтенанта Пауля Зиберта, и не только потому, что это была опасная игра. Когда жизненная роль человека вступает в противоречие с его внутренней сущностью, драматический конфликт неизбежен. Способность психики к адаптации не безгранична, совмещать две личности в себе — это под силу только очень сильным, крупным и — в этом жестокий парадокс!— очень цельным людям, людям особой прочности.

Вот это качество разведчика Кузнецова убедительно передал Гунар Цилинский. И, что особенно ценно, в мелких подробностях поведения. Каждый разведчик интуитивно ищет и находит свои собственные, в опыте не передаваемые и почти не поддающиеся словесному выражению приемы охранительного приспособления к своему противоестественному существованию. Иначе в самые опасные минуты разведчика будут подстерегать срывы — та резкость смен поведения, которая и вызывает подозрения и провалы. Так же интуитивно, должно быть, ощутил этот момент и актер Цилинский. А это было ему особенно сложно еще и потому, что Кузнецов был разведчиком универсального типа, он был партизанским разведчиком, совмещал в себе и резидента, и диверсанта, и боевика.

вали при этом? Что чувствовали при этом те, которые постоянно, днем и ночью, всегда и со всеми затаив свое истинное «я», рисковали не царапиной на самолюбии, а своей единственной жизнью?

В 1942 году в западноукраинском городе Ровно фашисты создали центр управления оккупированной Украиной. Сюда, поближе к немецким штабам, на пересечение коммуникаций, и был заброшен разведывательный отряд особого назначения под командованием Медведева.

Одним из 120 добровольцев-разведчиков был Николай Кузнецов, тридцатилетний инженер из уральских крестьян, человек разносторонне одаренный. После тщательной подготовки он переоделся в мундир врага, получил документы на имя обер-лейтенанта германской армии Пауля Зиберта — началась эпопея разведчика Кузнецова.

Простого перечисления того, что сделал он, хватило бы для послужного списка десятка разведчиков экстра-класса. Почти два года Кузнецов и его помощники вели разведывательно-диверсионную работу такого масштаба, что результаты ее сказывались на стратегических замыслах врага и учитывались в стратегических решениях нашего командования.

Несомненно, что нельзя быть неточным в изображении такого рода сверхточной деятельности, где ошибка карается смертью. В игре Цилинского, человека еще молодого, есть качество, которое меня удивило. Он поразительно точно передает стереотип внешнего поведения, который был так характерен для кадровых немецких офицеров 41—42-го годов. Дело в том, что в германских офицерских школах наряду с прочим кадетов обучали особым офицерским манерам, правилам поведения. Было точно определено, как именно германский офицер должен сидеть, стоять, ходить, говорить — в присутствии старшего, равного, младшего по чину, в присутствии дам — тоже разных категорий, в присутствии штатских, в ресторане, в пивной, на балу и прочее и прочее. Все это заучивалось, репетировалось, начальством отмечалось и оценивалось и незаметно становилось рефлекторным, автоматичным. Так вот: в манере поведения Цилинского — Зиберта неназойливо но отчетливо присутствует этот автоматизм внешнего поведения, который так полно отражал отработанный автоматизм мыслей и чувств.

Все это очень немаловажно в фильме о разведчике.

Как я понимаю, главной задачей авторов сценария была задача самоограничения. Они располагали увлекательным материалом, которого хватило бы на несколько фильмов. В то же время их подход к теме, пристальное внимание к психологии тайного дела разведки требовали пристальности к внешним проявлениям глубоких и сложных психологических процессов.

Но и в эту достаточно трудную задачу авторы ввели дополнительное усложняющее условие.

Для меня совершенно очевидно, что авторы сценария и постановщик при первой же встрече прокляли кинематографический штамп и отреклись от него. Это благородно. В самом деле, уж насмотрелись мы фильмов, полных реминисценций и повторов, фильмов, в которых мысль идет по испытанным створным знакам, где характеры угадываются с полуслова и полувзгляда, где место событий, мизансцены, точки съемки подсказывают опытному зрителю не только характер действия, но и суть ситуации.

«Сильные духом»



Сценаристы и постановщик отвергли все вторичное, обыгранное и знакомое, и в этом большое достоинство фильма.

Но, как известно, перейдя какую-то грань, наши достоинства превращаются в недостатки. Антиштамп не лучше штампов.

Я понимаю, что авторы правы, когда не показывают нам ужасы фашистской оккупации через виселицы, массовые расстрелы и пытки. В тихом городке Ровно фашистский «орднунг» действительно выглядел как некий «порядок». Но мне явно недостает в фильме ощущения невыразимо сложного, противоестественного социально-психологического климата оккупации. Я понимаю авторов, когда они всеми силами уходят от кинематографических стереотипов «фашист», «эсэсовец», и

воспринимаю как подарок блестящую актерскую работу П. Соболевского, буквально из ничего создавшего такой небанальный, такой значительный и важный для фильма характер пожилого офицера. Однако мне становится жаль кинематографического времени, когда проходная сцена в фехтовальном зале роскошно мизансценируется с обыгрыванием всех его аксессуаров; когда так много внимания и киновремени уделяется необязательному, но щеголеватому диалогу; мне жаль времени, которое уходит на сверхподробную разработку, ей-богу, совсем не так уж важных для задач авторов романтически-сентиментальных взаимоотношений Кузнецова и Лисовской (хотя Вия Артмане играет прельстительную панну с «недетективной» тонкостью и вкусом). Не думаю, что так уж необходима — опять-таки с точки зрения цели фильма — сцена на вокзале с прибытием санитарного поезда, тем более что она вызывает привкус литературной реминисценции и даже кладет некую неверную, лишнюю красочку. Многие сцены фильма разыграны чересчур полно, я бы сказал, излишне распространенно, что иногда вызывает ощущение внутренне не оправданной многозначительности.

Во всех партизанских сценах противоборство с киноштампом еще заметнее, но тем заметнее и потери, понесенные фильмом в этой борьбе. Не думаю, что «тянучка» рядовых партизан перед Медведевым в духе и стиле довоенного старшины так уж насмерть разит штампованный образ партизанской отчаянной вольницы. Вот это уж неточность. У разведчиков был иной, особенный, я бы сказал, не общевойсковой тон и шик в обращении к старшему. Не знаю, следовало ли одевать — в борьбе со штампом — разведчиков-партизан в щегольские белые полушубки, которые в сквозном еще весеннем лесу демаскировали бы их за версту.

Но все это мелочи. Главная беда в том, что в фильме у Кузнецова нет руководителя. Он присутствует только формально. У И. Переверзева в роли Медведева просто нет задачи. Почему-то именно здесь авторы поскупились. А ведь настоящий руководитель для разведчика — вовсе не человек, отдающий приказания и принимающий рапорты. Он — организатор, планировщик, советчик, даже духовник, сознающий, как опасна привычка к опасности. Такой человек в таком фильме просто необходим. Но его нет.

В почерке постановщика нет ученической неуверенности, хотя, к сожалению, не много и дерзания. Но это понятно: первая крупная постановка, да еще в таком коварном жанре, да еще с добровольно принятыми усложняющими условиями. Думается, что именно эти дополнительно введенные задачи ограничили режиссера В. Георгиева в поисках острых темпо-ритмических решений некоторых сцен и эпизодов.

Могу представить, как трудно было авторам решить финальный эпизод фильма. Документальная точность была здесь по многим причинам невозможна, а свободный полет фантазии нарушал бы стилистику фильма. Как часто бывает в подобных случаях, компромиссным решением стал поэтический образ. Против него возразить нечего, жаль только, что заметно затянутый и поэтически расфокусированный финал не имеет финальной точки, которая не есть завершение сюжета, а завершение темы.

В старых книгах сказано, что в тайном деле чести нет. И подтверждений этому горькому афоризму в истории можно найти немало — и в древней и в новой.

Но есть, есть честь и в тайном деле! Все зависит от того, чьими руками и во имя чего творится оно.

Авторы фильма и актер Цилинский сумели доказать это.

Вокруг картины „Июльский дождь“

Н. Зоркая

«Июльский дождь». Сценарий А. Гребнева, М. Хуциева. Постановка М. Хуциева. Оператор Г. Лавров. Художник Г. Калганов. Звукооператор Б. Венгеровский. «Мосфильм», 1966.

Последний фильм Марлена Хуциева «Июльский дождь» вызывает разноречивые, противоположные оценки зрителей. Многим фильм не понравился, показался скучным и непонятным. А есть зрители, которым он нравится очень.

На обсуждении в профессиональном кругу мнения тоже были разные. Горячие дискуссии вызвал фильм и в киноклубах. Немало зрительских писем по поводу «Июльского дождя» пришло в редакции газет и кинематографических журналов.

Значит, фильм не оставил равнодушными тех, кто его видел. Значит, работа Хуциева опять заставила спорить и кинематографическую общественность и любителей киноискусства, как это было и с «Весной на Заречной улице», и с «Двумя Федорами» (помните полемику вокруг картины, разгоревшуюся в печати?), и — что у всех на недавней памяти — с предыдущей картиной режиссера «Мне двадцать лет».

Это не удивительно: Хуциев — один из тех советских кинематографистов, кто пристрастен к письму «с натуры», кто стремится с помощью камеры непосредственно запечатлеть сегодняшний день, схватить духовную атмосферу общества, воссоздать некий коллективный портрет, слепок, отпечаток если не общества в целом, то определенной общественной среды. Пользуясь привычными определениями, фильмы Хуциева—это фильмы о нашем современнике в самом прямом смысле слова.

Режиссер избрал дорогу трудную, ибо, как это ни парадоксально, труднее всего художнику писать с натуры, вплотную приближаясь к своему объекту, отказываясь от любой косвенности. Историческая ретроспекция, метафора, аналогия, опора на классику, обращение к военным или революционным годам — все это неизмеримо легче. Здесь у нас есть и традиции, и завоевания, и целая система разработанных художественных средств и приемов.

В своем современном документализме (если понимать это слово и широко и условно, как непосредственное изображение жизни, сегодняшнего дня) Марлен Хуциев идет по малохоженым дорогам, идет своим путем. Что же странного в том, что не всем одинаково нравятся его картины?..

Нетрудно заметить особенно близкую общность между «Июльским дождем» и картиной «Мне двадцать лет». Общность тем и мотивов, стилистики, драматургии (сценарий написан Анатолием Гребневым и М. Хуциевым). Снова перед нами молодые люди, ищущие свой путь, осмысливающие свою жизнь. Снова среда средней городской интеллигенции, аспирантов, научных работников, инженеров. Снова жизнь взята в живом ее течении, в бытовой обыденности. Снова изображение погружено в многолюдную, суматошную, вечно движущуюся каждодневность огромного города, и жизнь улицы имеет для фильма значение самостоятельного художественного образа. И снова мы встречаемся с той драматургией, где отвлечения внутри сюжета, лирические отступления, связанные с действием лишь косвенно, раздумья, зарисовки, наблюдения — для фильма важнее собственно сюжета.

Если пересказать этот сюжет словами, получится история одной молодой пары, которая расходится без каких-либо особых, видимых причин, отразившихся в событиях ли фильма, в тексте ли диалогов. Эта исто-

рия внешне бездейственна, внесобытийна, намеренно бездейственна и внесобытийна.

Если же воспринимать образный мир картины в его целостности — в единстве атмосферы, настроения, человеческих лиц, бегло схваченных аппаратом четких оттисков действительности, неторопливого, даже медлительного движения камеры,— тогда проступят контуры другого фильма. Фильма, где история отношений героев — Лены и Володи — лишь первый слой, лишь повод для раздумья. Тогда дело окажется вовсе не в том, выходить или не выходить Лене замуж за Володю. Речь пойдет о том, правильно ли мы живем — Лена, Володя, их друзья, мы с вами.

Чтобы судить, насколько верно и глубоко авторское раздумье о жизни, заложенное в фильме «Июльский дождь», необходимо почувствовать и принять как возможную, как допустимую именно такую форму фильма, такой его склад и уже тогда соглашаться или спорить.

Интересный материал для суждений о фильме «Июльский дождь» — произведении действительно противоречивом — дают дискуссии в киноклубах.

При всем уважении к данным статистики, столь модной в наши дни, кассовые показатели не могут быть и никогда не станут эстетическим критерием. Количество «человеко-посещений» фильма, «человеко-прочтений» книги не равнозначно их художественному качеству. И если судить по цифрам, из коих мы сейчас склонны сделать новый универсальный ключ познания, «Фантомас» всегда возьмет верх над «Голым островом», «Человек-амфибия» над «Поэмой о море», «Три мушкетера» над «Ивановым детством». Особенно в кино, где до сих пор отсутствует необходимая дифференциация самого зрелища, самого типа кинотеатров. Насколько она неестественна и никак не означает деления на кинотеатры для «чистых» и «нечистых», для «элиты» и для «народа» (чего мы всегда боимся), может подтвердить примитивный пример разделения кинотеатров на документальные и художественные. Зритель, пришедший в «Новости дня», никак не будет в претензии, что ему показывали на экране хронику и короткую картину, скажем, о джунглях или о лове крокодилов, а не американский вестерн с Клаудией Кардинале или драму неразделенной любви. Зритель знал, на что он шел, он уже привык и к такому виду кинозрелища. Зрителя же, который заглянул в свой соседний кинотеатр развлечься, вдоволь посмеяться, а попал на «Июльский дождь» Хуциева, мне искренне жаль. И только на основании того, что данный зритель покинул сеанс, отрицательные выводы о картине сделать было бы опрометчиво.

...Передо мной стенограмма, которую хотелось бы в отрывках процитировать. Это стенограмма обсуждения фильма «Июльский дождь», организованного Ленинградским горкомом комсомола в кинотеатре «Аврора», где собрались члены не только ленинградских киноклубов, но и гости из других городов. В соображениях ораторов мне видится много верного, умного, тонкого.

Б. Ушаков, профессор Института цитологии, член киноклуба при Доме культуры имени Ленсовета:

— Я нахожусь в более благоприятных условиях по сравнению с многими из вас, так как смотрел этот фильм дважды. По-моему, это очень хороший фильм. Я совершенно несогласен, что он хуже предыдущей картины М. Хуциева «Мне двадцать лет». Это фильм о том, что люди не могут жить без «синей птицы», без мечты.

Мечта делает жизнь наполненнее и эмоциональнее. Герои фильма «Июльский дождь» современны, обаятельны, но этого



мало. У них нет той самой «синей птицы», которая должна быть у каждого. Тема эта чеховская, поэтому не удивительно, что и решается она в чеховском плане.

А. Канович, студент, член киноклуба «Кадр»:

— Это фильм о внутренней человеческой культуре. Ты можешь носить модные вещи, петь модные песни, танцевать новые танцы, но если для тебя это основная сторона жизни, если нет того, что можно назвать идейностью, принципиальностью, то грош тебе цена, и все равно ты мещанин. Даже если ты не похож на него внешне. Володя, герой фильма, всем, казалось бы, хорош, но все же он ноль. Поэтому мы вместе с Леной принимаем его как мещанина... Жизнь складывается из дней, мелочей: то, се, пятое, десятое. Но наступает ситуация, когда ты должен поступить в соответствии с принципом. И тут-то можно заключить, личность ты или нет. Это, по-моему, и хотели сказать авторы.

В. Роденберг, учитель литературы:

— Мне кажется, что речь тут идет не столько о культуре человека, сколько о цивилизации и человеке. Мы, люди, создавшие машины, самолеты, ракеты и транзисторы, не всегда умеем пользоваться этими чудесами цивилизации в полной мере, и цивилизация порой раздавливает нас самих... Помните кадры, когда вокруг одни машины, машины и нигде нет человека. Вот лошади, которых тоже везут в машине, потому что им негде ходить... Вот лес без грибов... Вот звуки транзистора, висящего на дереве,— и нет голоса человека, не чувствуется его присутствия... Вот эта современная компания, современные пикники, современные песенки. Но все это — лишь внешние атрибуты цивилизации...

«Июльский дождь» — фильм о нашей ответственности друг перед другом. Это то, о чем часто говорится в нашей литературе и искусстве. Если мы не чувствуем этой ответственности, значит, жди подлости и в малом и в большом. Вот хотя бы история с отцом героини. Кто-то куда-то не поехал, не сделал того, что должен был сделать, и в результате погиб человек. Или предательство Володи — иначе это и назвать нельзя,— ведь происходит отказ от самого

себя, а человек должен быть верен себе. Это залог его верности идее, обществу.

И я думаю, что последние эпизоды встречи ветеранов войны у Большого театра как-то подхватывают и завершают разговор о верности себе во всем. Мне кажется только, что мысль эта выражена в фильме немножко прямолинейно. Так же, как уход Лены от Володи тоже слишком прямолинеен: раз ты такой плохой, раз ты «бяка», то тебе от ворот поворот.

Г. Латышева, студентка, член киноклуба при кинотеатре «Молодежный»:

— Я тоже хочу сказать о последних кадрах фильма. В них показано много молодых лиц. Когда смотришь на этих ребят, невольно встает вопрос: ну хорошо, ветераны войны нашли идеал, их нечто объединяет. А эти молодые, еще не нашедшие себя и ничем не связанные друг с другом, что же будет с ними? В них пока нет того, что делает жизнь настоящей, целеустремленной. Они проходят перед нами, эти лица, похожие на лица наших близких, знакомых, друзей. И фильм заканчивается безмолвным вопросом.

Нам ясно говорят, что нужно искать в жизни свой идеал, но не дают готового рецепта этих поисков. Ведь поиски должны быть глубоко индивидуальны для каждого человека, а всякий рецепт был бы ограниченным и схематичным. Поэтому фильм Хуциева оставляет простор для раздумий.

В. Гейне, лесоинженер:

— У меня сложилось впечатление, что «Июльский дождь» слабее картины «Мне двадцать лет». Уже тогда, когда кипели страсти вокруг фильма «Мне двадцать лет», мы ждали от автора чего-то более сильного. Я лично, отдавая должное мастерству Хуциева в создании изумительных сцен жизни Москвы, в которых отразились мысли и настроения героев, присоединялся все-таки к тем, кто считал, что всей этой сверхмедлительности, бесконечных шагов, проходов и глубокомысленного молчания в фильме больше, чем нужно. Мне кажется, что и последний фильм Хуциева страдает теми же недостатками. Если я правильно понял, здесь показан неудовлетворенный человек, который стремится в душе к чему-то более высокому, тонкому, а все эти «компании» не дают ему ничего. Мне кажется, что эта тема удачно дана в отдельных частных моментах и эпизодах, но как-то не решена всем строем фильма в целом. Боюсь, что попытки нагнетания на зрителей тоски уводят фильм в какое-то другое русло. Я не понимаю, как «играют» в общей идее фильма сцена гибели отца героини или бесконечно и томительно растянутая сцена у посольства в начале картины...

Считаю, что очень сильный момент — сцена пикника. В ней остро ощущается, что за поверхностным блеском всей этой компании кроется пустота, что этих людей ничто не связывает друг с другом.

Но, к великому моему сожалению, должен заметить, что рядом со мной сидел человек, который так и не смог уловить, в чем, собственно говоря, идея фильма. И это тревожный симптом.

По-моему, Хуциев чересчур «растекся мыслью по древу»...

Выступая на обсуждении, некоторые оппоненты картины своих имен не пожелали назвать.

Один из членов киноклуба «Кадр» сказал:

— Я люблю, когда в фильме все убедительно, все естественно, все логично. Безусловно, Володя—мещанин, тут сомнений быть не может. Но меня удивило другое, то, что Лена его отвергла: я оценил ее не слишком высоко, чтобы поверить в то, что она могла сознательно отвергнуть мещанина. Если Лена отвергла его, то сама она должна быть более думающим человеком.

«Июльский дождь»



А в ее характере есть что-то пассивное. Для героев современных фильмов вообще часто характерна некоторая созерцательность, и в натуре Лены она тоже преобладает. Мне подобные люди несимпатичны. Что-то в Лене есть холодное, непривлекательное.

Я считаю, что в фильме ничего существенного, никаких особых перемен ни в ком не произошло. А раз так, то теряется интерес, вера в происходящее.

Другой член киноклуба «Кадр»:

— Было бы лучше, если бы в «Июльском дожде» была более серьезная основа — в смысле какой-то сквозной идеи, которая определяла бы и жизненные пути и будущее его героев. А будущего я не вижу — как Хуциев ни пытается спасти фильм концовкой, встречей боевых друзей, мальчишками, которые стоят группами, героем, у которого, оказывается, что-то было в прошлом...

●

Никак не претендуя на некое резюме о фильме, я позволю себе высказать свои согласия и несогласия с участниками обсуждения «Июльского дождя».

По-моему, товарищи Б. Ушаков, А. Канович, Г. Латышева и другие определили главные проблемы и вопросы, затронутые картиной. Конечно, речь в ней идет и о взаимоотношениях человека с современной цивилизацией, и, в частности, с модой как одним из ее выражений, и о внутренней культуре человека, и об угрозе мещанства, и — главное — об ответственности человека перед самим собой, перед окружающими, перед временем.

Мне тоже кажется, что история, рассказанная в картине, повторяю, не история сюжетная, непосредственно связанная с взаимоотношениями Лены и Володи, но история внутренняя, психологическая, духовная есть история выбора.

Выбора, который готовится исподволь, зреет постепенно, слагается из множества ежедневных впечатлений, но, свершившись, видимо, уже непреложен.

Право выбора предоставлено авторами Лене, героине картины, которую играет Евгения Уралова.

Лену режиссер наделяет обостренным зрением, заставляя нас смотреть на происходящее как бы ее глазами. Обостренным зрением, при котором вещи, лица, предметы становятся особенно рельефными, вымытыми, чистыми, как улицы после этого промчавшегося над Москвой летнего дождя. Остановись, подожди, выключись из коловращенья, спокойно оглядись вокруг!

Хуциев и Гребнев вводят нас в молодую интеллигентную компанию людей более или менее талантливых, серьезных, преуспевающих, увлеченных своим делом. По сравнению с картиной «Мне двадцать лет» герои «Июльского дождя» повзрослели — им уже под 30. Определились их судьбы, сложились их характеры. Они уже не решают, а как бы перерешают свою жизнь. И это очень существенно.

Не менее существенно и то, что два года, разделившие даты выхода фильмов, изменили режиссера и его зрение, а вслед за тем, незаметно, изменилось настроение картины, складывающееся из тех же, казалось бы, элементов, которые создавали поэзию фильма «Мне двадцать лет».

Все так же прекрасна Москва — пустынная под первыми лучами раннего солнца, где готовятся в дневной путь прозрачные троллейбусы, Москва вечерняя, Москва дневная, и скромные московские бульвары в осеннем тумане, и подмосковные тихие леса, и нескладная толчея торговой Петровки, и чудом сохранившаяся патриархальность той бывшей слободы немецкой, где когда-то «играл мальчонка вроде арапчонка». Да, поистине в Марлене Хуциеве Москва нашла своего поэта. Все тоньше становится его умение запечатлевать новые и новые лики прекрасного, вечного города, чью особую красоту и душу почувствовать дано не каждому.

И эти милые сердцу режиссера старые интеллигентские московские квартиры на Сретенках и Солянках, где отношения соседей патриархальны, где в надежде на переезд подновляют свои высокие комнаты перестановкой мебели да вот этими репродукциями Пикассо. И квартиры в новостройках с их удобствами и — увы! — стандартным комфортом.

Но манера Хуциева при всей ее прозрачности, прелести, музыкальности, гармонии стала и резче и жестче. Этому способствовало и то, что картину снял Герман Лавров. Операторская рука, столь же артистичная и виртуозная, сколь у Маргариты Пилихиной в «Мне двадцать лет», суровее, резче, тяготеет к отчетливости контрастов.

Лирическое волнение прошлой картины все чаще уступает место более тревожным, горьким интонациям.

Город глушит напором своих шумов — об этом очень точно говорили на дискуссии в «Авроре», подметив один эпизод, и очень талантливо сделанный, и важный для концепции фильма: в кузове грузовика по Садовому кольцу куда-то бешено мчат двух лошадей; несчастные обезумевшие животные испуганно озираются в темноте тоннеля, и их отчаянное ржание теряется в общем гомоне.

Вот это верчение, эту дробность впечатлений, эту нестерпимую утомительность постоянной смены лиц авторы подмечают не только в жизни улицы. Вводя нас вместе с Леной в московские дома, в дружеские (и вполне скромные, милые) компании, где друг друга понимают с полуслова, где есть и свой «эрудит», поставляющий в беседу последние научные сенсации из журналов «Здоровье» и «Вокруг света», и свой постоянный «шансонье» с гитарой, и свой круг полуделовых, полуразвлекательных тем, — режиссер при своем обостренном зрении заставляет нас приметить бессмысленность и суету там, где вчера

«Июльский дождь»



виделось лишь обычное и симпатичное. И еще — подступающую, на пороге стоящую пошлость.

Скажем, веселый выезд за город, к воде, на костер обернется целевым, «нужным» мероприятием, куда молодые коллеги пригласили мастера шашлыка — директора института — и его супругу с киноаппаратом, ох, какую современную, ох, какую живую на пределе своего среднего возраста! Ничего шокирующего, ну, может быть, кроме невинной остроты «шашлык по-шаповаловски» или долгого взгляда зовущих глаз слишком элегантной директорши. И верно сказал на обсуждении один товарищ: директор Шаповалов, наверное, хороший человек, и ничего особенно плохого в этом пикнике нет. Ничего ужасного, только тоска, от которой не спасают ни белые березы, ни величавый разлив осенних вод. Тоска, бессмысленность и суета сборищ, где слишком быстро меняются квартиры, лица, дамы сердца, где не весело, а шумно, где разговор всегда лишь скользит мимо чего-то важного, где даже хорошая песня, спетая гитаристом, будучи повторенной раз, два, пять, для одного, для другого, для Шаповалова, станет пошлостью и суетой сует.

Картина построена так, что в ней нет открытых столкновений противников. Строго говоря, только в одном-единственном сюжетном узле, к тому же завязанном отнюдь не в центре картины, никак специально не выделенном, выявляется то, что мы привыкли называть драматическим конфликтом. Дело в небольшом компромиссе. Дело просто в том, что на работе, которую Володя ведет «для души», для науки, для истины, появится еще одна подпись — Шаповалова. Не будем спорить: наверное, Шаповалов—хороший человек, и Володе от него вполне практическая польза, но только работу он ведь не писал.

А вот подписи того, с кем начинал ее Володя, не будет — упрямый соавтор снял свою подпись. Казалось бы, какое отношение имеет эта сугубо внутриинститутская история к личным переживаниям, к любви Володи и Лены? В этом усомнились и оппоненты картины. Но вот имеет. Потому что в маленьком факте деловой каждодневности

сказывается то самое глубоко внутреннее, чисто нравственное размежевание людей, определяется тот выбор, который делают люди, еще вчера друг от друга неотличимые, ведущие один и тот же образ жизни. Володя, человек совсем не плохой, талантливый, «из тугоплавкого металла», как говорят о нем друзья, делает один вывод. Его соавтор Лева, уже потрепанный жизнью, когда-то написавший диссертацию за того же самого Шаповалова, делает вывод другой, говорит себе: «хватит». И Лена, чья позиция здесь только лишь позиция наблюдателя, Лена, непосредственно в конфликт не включенная, тоже извлекает для себя нечто важное из небольшой истории о прохождении рукописи в володином институте. Потому что истинный конфликт фильма, заложенный внутри всей его образной системы, касается не борьбы такого-то с таким-то. Он касается нравственной бескомпромиссности, рождающейся в человеческой душе. Он касается новой меры требовательности к себе, к окружающим, к жизни.

Произведение о духовных поисках, о путях нравственного выбора, о недопустимости компромисса — таким представляется мне этот фильм. Не застой, а динамика, не болезнь, а духовное здоровье — вот климат картины, хотя она говорит и о явлениях болезненных. Нравственные поиски общества — а о них фильм — всегда залог здоровья.

И вместе с тем в критике картины, прозвучавшей с трибуны ленинградской дискуссии, есть, на мой взгляд, много справедливого.

Можно сказать, что насколько убедителен портрет среды в целом, насколько интересен «общий план», настолько же неравноценны, неровны портреты индивидуальные — и лиц эпизодических и даже центральных героев. Есть зарисовки точные, емкие, исчерпывающие человеческий тип или явление несколькими безошибочными чертами: например, жена Шаповалова или утомленная, печальная и намертво впряженная в повозку своего образа жизни Ляля (А. Покровская). Есть лица, типизированные лишь условно, а на деле не поднимающиеся до обобщения, как Владик в исполнении Александра Митты. Есть сцены, сделанные с мастерством, как, например, пикник или сцена после смерти Builtениного отца — эта небольшая «картина в картине», рассказавшая необычайно сильно и об истинном горе человеческом и о формальном, общепринятом выражении горя, о сочувствии, о равнодушии. Но она существует в фильме обособленно, как некий самодовлеющий этюд.

В кинематографе есть термин «материал». Материал — это почти законченный фильм: отснятые, отобранные, но еще окончательно не смонтированные метры пленки, в корых может не хватать каких-то сцен, планов, реплик. Некоторые части картины «Июльский дождь» напоминают материал — очень талантливый, очень обещающий, но еще не ставший тем завершенным, единственным выражением мысли, от которого без ущерба нельзя отнять ни одного кадра и прибавить тоже нельзя.

Касается это и центральных характеров. Володя и Лена, хотя Евгения Уралова и Александр Белявский играют хорошо, все же неполны и неярки как характеры, как личности, как пластические портреты. Кроме тонкости и чуткости к правде и фальши, добру и злу, кроме наблюдательности, каковыми Лена наделена «исходно», «от авторов», уже своим положением в фильме, самобытность ее натуры скорее угадывается нами и примысливается ей, чем реально проявляется. Того же духовного богатства, которое помогло бы Лене стать поистине выразительницей, «вторым я» авторов, в ней нет.

Беды эти, мне кажется, имеют общие истоки. Они прежде всего в драматургии фильма — драматургии в широком смысле. Избранная авторами драматургическая форма — форма вольного повествования, наблюдения, анализа — требует особой насыщенности и концентрации образов, требует прочных опор. Пусть эти опоры будут не в прямом сюжете, не в открытых драматических столкновениях, не в поворотах действия. Пусть это будут иные опоры: в характерах, образах, деталях, исчерпывающих явление, в завершенности наблюдения, в строжайшей подчиненности изображения внутреннему ходу и логике авторской мысли. Но этих опор, этого строгого самоограничения и точности выражения мысли не хватает картине «Июльский дождь». Не случайны поэтому упреки в «сверхмедлительности» действия, затянутости ленты, кажущейся бесконечности проходов... Режиссер с головой поглощен эмпирией, фактурой, самим по себе наблюдением, самим ходом жизни и его, так сказать, воспроизведением художественно безупречным, доставляющим наслаждение тем, кто любит хороший кинематограф. Наверное, не стоит доказывать, как важны достоверность и правда экрану, и поэтому искания Хуциева трудно было бы переоценить. Но здесь словно бы недостало волевого усилия, чтобы конструктивно завершенной во всех опорах стала целая постройка. Поэтому «Июльский дождь» скорее фильм-эссе, прелюдия к каким-то новым работам.

Судьба маски

Ю. Богомолов

«А р е н а». Сценарий В. Капитановского, С. Самсонова. Постановка С. Самсонова. Операторы Н. Большаков, М. Суслов. Художники Б. Бланк, В. Камский. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Г. Коренблюм. «Мосфильм», 1967.

Бомбежка началась в тот самый момент, когда в цирке пограничного городка шло яркое и красочное представление и цирковая наездница Маша готовилась показать затаившей дыхание публике номер особой трудности. Но тишину нарушила не праздничная дробь барабана, а грохот рвущихся снарядов.

Арена цирка сразу стала полем битвы.

Маша, очевидно, не помнила, как лошади вынесли ее из пылающего здания. Очнулась она за чертой города, где, к своему удивлению, обнаружила передовые части немецких войск. Солдаты, хмельные от боевых успехов, попрыгали со своих бронетранспортеров и под бравурный марш окружили экзотических белых коней с беспомощной и нарядной наездницей.

Так поле битвы стало ареной цирка.

Закадровый голос от имени авторов картины «Арена» предупреждает зрителей, что фильм этот не просто о цирке и не только о войне. Мы и сами начинаем к этому времени понимать, куда клонят авторы.

...Что еще может быть так несовместимо: самое условное из искусств — цирк и самое безусловное из исторических событий — война.

Многоцветный мир цирковых кулис. И серо-зеленая масса солдат, заполнивших уходящие лесенкой ярусы. Наивные, простодушные маски на лицах клоунов. И железные каски на головах солдат.

Шут в тюремном одеянии. Тюремщики, развлекающие себя шутовством.

«Арена»





Немецкое командование мобилизовало артистов цирка из разных стран Европы, с тем чтобы устроить веселое представление. Для завоевателей это удовольствие и забава. А для цирковых артистов — нечто другое.

Для польской семьи клоунов, например,— возможность избежать трубы крематория. Для актрисы советского цирка — это муки оскорбленного человеческого достоинства.

Наездница Маша предпочла бы скорее умереть на манеже, чем оплатить жизнь гордым и дорогим ей искусством. Но в жизни, то есть в сюжете фильма, все оказывается сложнее.

И чем дальше, тем больше... Один из немцев, служителей цирка, на вид человек угрюмый и недобрый, оказывается антифашистом. Гестаповцы допрашивают и избивают немецкого патриота прямо на манеже.

Так арена цирка стала гестаповским застенком.

Эта жестокая расправа пробудила самосознание и лучшие чувства у людей разных национальностей и различных политических убеждений. Артисты цирка как бы приняли эстафету антифашистского движения из рук павшего на их глазах героя Сопротивления. Они больше не чувствовали себя такими разобщенными, жалкими, никчемными. Они солидаризировались в борьбе за жизнь товарища, и Маша вызвалась заменить на манеже раненую польскую девушку. Вечером в присутствии зрителей состоялось представление, которое вылилось в протест против преступлений и насилия.

Так фашистский застенок снова стал ареной высокого демократического искусства и торжества свободы человеческого духа.

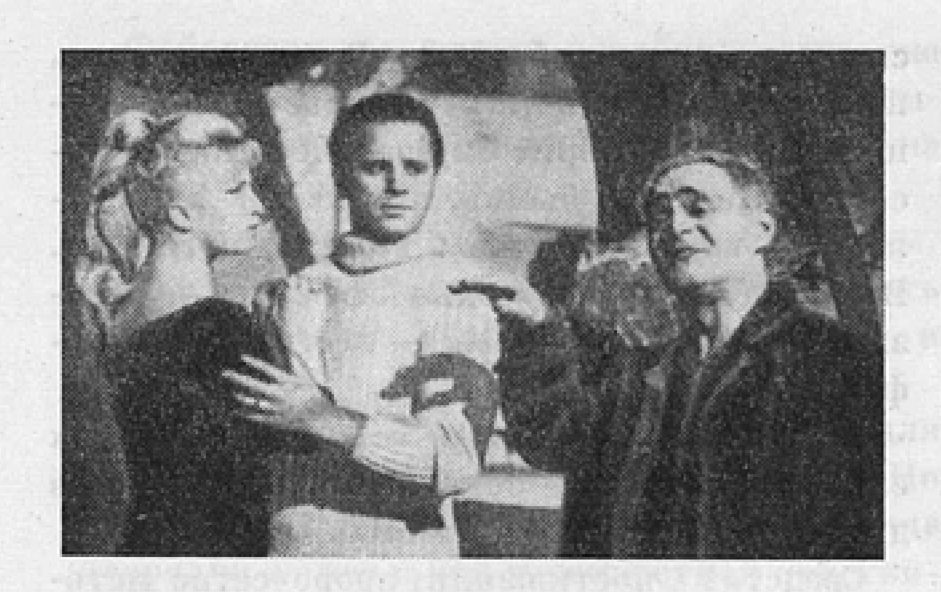
А потом немцы открыли огонь по артистам, и они остались лежать на манеже.

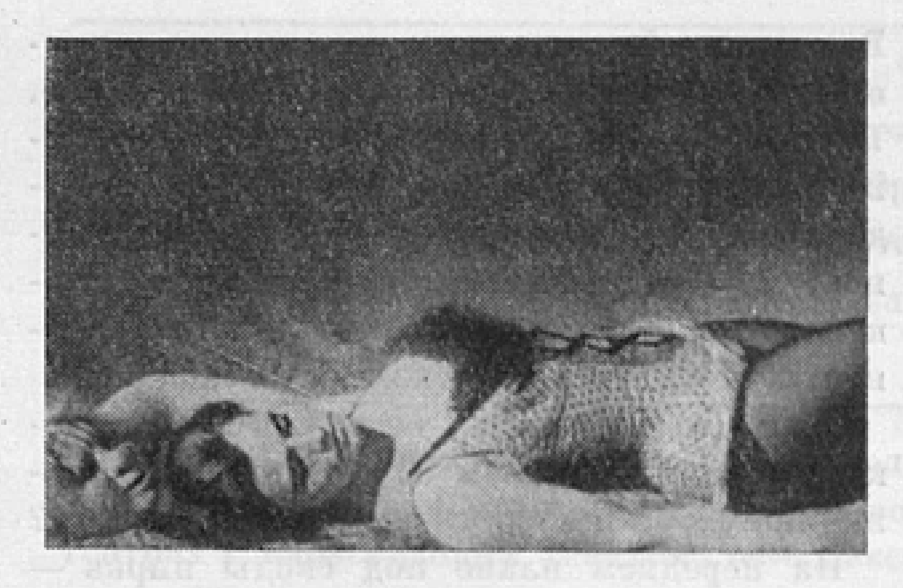
Так снова арена цирка стала полем брани.

Вот какую историю рассказали нам авторы фильма «Арена». Рассказали своеобразно, на языке символов, острых метафор, резких контрастов, который, в принципе, в общем не всем дано понимать. Но в частности, надеюсь, мне удалось понять символическую поэтику фильма «Арена». Объяснить смысл некоторых метафор, аллегорий, контрастов. Теперь пусть попытаются и меня понять сторонники фильма «Арена».

Уж так повелось, что едва заходит речь о произведении искусства, в героях которого ходят артисты цирка, как непременно готово жанровое определение: комедия или мелодрама. Так уж и представляешь себе мистера Икса с его выходной арией о том, кто должен носить на лице маску и веселить публику в минуты, когда самому не до смеха.

«Арена»





Ту же историю, что рассказана в «Арене», можно было при желании свести к мелодраме... Были у простой цирковой наездницы Маши талант, успех, любимый человек. Но началась война, разлучившая влюбленных. Тяжкие скитания с цирковой труппой по дорогам войны, редкие и счастливые встречи с любимым, горечь этих минут, когда надо быть такой легкой, а на сердце так тяжело...

Сценаристы В. Капитановский и С. Самсонов и режиссер С. Самсонов не пожелали свести сюжет к мелодраме. Тому есть доказательства.

Еще в литературном сценарии у Маши был любимый человек — тоже цирковой артист, с которым героиню разлучала война. А на экране мы его не увидели. Любые возможности личных отношений или интимных переживаний оставлены авторами за кадром.

Однако стоит задуматься: означает ли отказ сценаристов от мелодраматических сюжетных ходов преодоление мелодраматического содержания?

Авторы стремятся к широким и масштабным обобщениям. Начиная с именования тех или иных сюжетных положений. «Судилище» — это просмотр немцами номеров будущей программы. «Шутовское чистилище» — о международном цирке, организованном немцами. О самом здании цирка, расположенном в одном из городов Восточной Европы, написано, что оно напоминает развалины римского Колизея. Почти античный масштаб.

О клоуне, который в одежде узника комикует и забавляет немцев, сказано: «Мрачный свет от чудовищного фашистского механизма, перемалывающего жизни, словно в фокусе, сошелся на этом человечке».

Не литературное качество здесь важно. Важно стремление сценаристов на одном предмете сфокусировать свет от какого-то большого — пусть и зловещего — явления. Такого, например, как фашизм. Важно стремление сценаристов мыслить и чувствовать емкими, обобщенными категориями.

Вот только что неясно: не являются ли такого рода обобщения всего лишь общими местами?

«Арена» — картина широкоформатная. Свою привязанность к широкоформатному экрану режиссер С. Самсонов объяснил на примере экранизации «Оптимистической трагедии». Автор одноименной пьесы, как полагает С. Самсонов, находился в плену театральных условий, из которых не мог до конца вырваться. «Насколько благополучней было наше положение (авторов фильма) — ведь мы имели такое могучее средство, как широкоформатный экран».

Вот так же благополучно и уверенно чувствует себя режиссер в своей новой картине. Широкий формат — это уже зримый масштаб, реальный простор, необходимый художнику, чтобы вырваться из плена условностей, заложенных в самой природе циркового искусства, чтобы преодолеть камерность, коей чреваты сюжеты о цирке.

Попробуем уяснить: не служит ли широкий формат в данном случае только внешней приметой широкого эпического полотна?

На переднем плане под своды цирка — Колизея — возносится гриф гигантской скрипки. Некий обобщенный образ всех скрипок мира. Когда немецкие солдаты, гурьбой окружив диковинный инструмент, пытаются извлечь из него какое-то подобие музыки, раздаются грубые и вовсе не музыкальные звуки, скорее, металлический скрежет. И тогда мы сами уже понимаем, что эти звуки отождествляются для авторов с движением чудовищного фашистского механизма.

Немецкий дрессировщик наотмашь бьет хлыстом цирковую лошадь, пытаясь поставить ее на колени, а она становится на дыбы. И мы догадываемся: не из простого животного упрямства лошадь ведет себя так: ее поведение символизирует и фокусирует.

На арену выносят куклу, а она оказывается живым человеком, которого можно ранить, уколоть. В другой раз, чтобы развлечь немецких солдат, которых пригнали в цирк, им бросают действительно матерчатую куклу, а они ей радуются, как живому человеку.

Так символически мыслят режиссер, оператор, художники.

Как же получается, что на экране все это выглядит лишь броским эффектом? Или иначе: чем это объяснить, что в ранних фильмах Эйзенштейна и Довженко еще более условные эффекты воспринимались как символические образы? В «Арсенале», например, крестьянин избивает свою лошадь, а она говорит ему человеческим голосом: «Не туда бьешь, Иван». В «Броненосце» каменные львы вздымают головы. В чем дело, почему одни эффекты — образы, а другие образы — всего лишь эффекты?

Может быть, дело в том, что в одних случаях символ — образное средство, а в других — цель, образ в себе.

Средство постижения, пророчество исторической истины — в одном случае. И способ заучить ее наизусть — в другом.

Это правда, иногда кажется, когда видишь, как много и щедро излучает энергии поэтический символ, будто он сам и вырабатывает эту энергию. Будто он вечный двигатель. Сам по себе, независимо от фильма.

Тогда советский поэтический кинематограф двадцатых-тридцатых годов — всего лишь собрание сильно действующих образных средств. Тогда фильм «Броненосец «Потемкин» — это одесская лестница, коляска с ребенком, пенсне, львы. «Мать» — ходики, рассыпавшиеся по полу, ледоход на реке, зубцы Кремлевских стен. «Земля» — яблоки под дождем, танец Василя, гроб, утопающий в зелени. Комплекты символов, хранящиеся в арсенале поэтического кинематографа.

Эстетическая суверенность символики ранних фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко — видимая, кажущаяся. Сократите несколько нейтральных планов в «Броненосце», и «каменные львы» покажутся натяжкой.

Нарядная символика «Арены» не расширяет знание жизни, она, так сказать, самостийна. Ее энергия — в ней самой. Потому ее и хватает только на фейерверк.

Фейерверк в честь неожиданного начала войны (цирковые лошади против бронетранспортеров).

Фейерверк во славу порабощенных, но не сломленных (безуспешная попытка немцев поставить дрессированную лошадь на колени).

И когда видишь эти эффектные салюты, то не о вкусах все-таки хочется спорить с авторами. О чувствах. Гражданских и личных.

Обобщение: война есть несчастье для человечества — еще не общее место. Но оно становится им, когда само обобщение оторвано от реальной и конкретной действительности, поставлено на метафорические котурны и окружено символическим ореолом.

Вот в чем логика такого кинематографа. Начинает он с применения приемов высокого искусства, а кончает обесцениванием высоких чувств.

Один из самых эффектных и запоминающихся кадров фильма: распростертое во всю ширину экрана полуобнаженное тело наездницы Маши, избитой немцами и потерявшей сознание. Рука картинно отброшена за голову, рядом — кем-то забытая нежившая, но жизнерадостная маска.

...Подумать только, какие усилия затрачены на то, чтобы перешагнуть банальность мелодрамы, сколько могучих средств извлечено из кинематографических арсеналов, чтобы придать фильму эпический размах и масштабность.

Масштаб есть, но только внешний, он не подкреплен, не организован крупной масштабной мыслью.

И что же в результате? Знакомая выходная ария опереточного героя: «всегда быть в маске — судьба моя».

Суровая правда

Р. Кармен

«Если дорог тебе твой дом...»*. Авторы сценария Е. Воробьев, К. Симонов, В. Ордынский. Режиссер-постановщик В. Ордынский. Главный оператор В. Николаев. Композитор К. Молчанов. Экспериментальная творческая киностудия, 1967.

Фильм, который с первых же дней выхода на экраны завоевал зрителя и идет в кинотеатрах с нарастающим успехом, обязывает нас глубоко подумать о причинах этого широкого признания у зрительской аудитории.

Вряд ли я назвал бы свои раздумья об этой картине рецензией. Тем более что мне не хотелось бы пересказывать содержание фильма. Если я в ходе размышления о фильме и припомню некоторые его эпизоды, то лишь ради попытки проанализировать творческий метод авторов картины, ради того, чтобы проследить за ходом мысли его создателей, ибо именно логикой мысли и определяются драматургия фильма, весь его строй, его прямота, его честность и суровая патетическая правда.

Итак, от чего же зависит успех этого фильма? Почему с первых его кадров экран приковывает зрителя, заставляет взволнованно переживать события давно минувшие? Потому ли, что в фильме собраны редкие по выразительности кинодокументы? Но ведь это уже было во многих наших документальных лентах. Были потрясающие по силе кинодокументы, были они, кстати, и в моем фильме «Великая Отечествен-

---

* Фильм вызвал широкий отклик зрителей: и тех, кто пережил и навсегда запомнил дни обороны Москвы 1941 года, и тех, для кого годы войны — далекая история.

Мы публикуем две статьи о фильме — режиссера Р. Кармена и журналиста С. Индурского.

ная...». Да, авторы долго и кропотливо искали и находили многие впечатляющие редкие кадры. Но, повторяю, это уже было.

Добротный дикторский текст? Тоже было. Вспомним литературный могучий текст Довженко в его военных фильмах об Украине. Был блистательный по своей мудрой простоте и человечности разговор с экрана Михаила Ромма в «Обыкновенном фашизме». Было.

Удачно введенные в фильм документальные рассказы очевидцев событий? И это было. И рассказы эти впечатляли, иногда захватывали зрителя.

Монтаж? Нарушение хронологии повествования, подчиненное общему течению мысли? Тоже не ново. Думается мне, что, аналитически разбирая фильм, мы особых профессиональных «новшеств» в нем не обнаружим. Авторы не гнались за ними и явно не стремились этим блеснуть. А все же всем своим звучанием, всем своим строем фильм безусловно новаторский. В видимой простоте его кроется захватывающий зрителя драматизм, сила которого — я ощутил это в зрительном зале — удерживает зрителя с начала до конца картины в том состоянии взволнованности, которое может возникать только в соприкосновении человеческих сердец с произведением подлинно большого искусства.

Каждый кадр, каждый эпизод фильма подчинены авторской мысли. В этом — логика монтажа. Мысль — основа всей структуры повествования. Это не означает, что зрительный ряд играет второстепенную, подчиненную роль: изображение взаимодействует со словом в неразделимом сплаве. В сопоставлении явлений, в столкновении прошлого с настоящим и с будущим, в поэтических отступлениях, в скрупулезной документации исторических фактов извлеченный из архивов документ приобретает силу поистине патетического образа.

Авторы фильма Константин Симонов, Евгений Воробьев, Василий Ордынский сами были солдатами, участниками Отечественной войны, и это, конечно, во многом определило мужественную, иногда жестокую правдивость, которой отличается фильм и тот материал военной кинохроники, что стал его зрительной основой.

Военная кинохроника... Мы вспоминаем наши съемки первых недель войны, экстренные выпуски, смонтированные из этих съемок. Война здесь — чего греха таить — не всегда выглядела страшной, мучительной и суровой. Монтажеры откладывали в сторону — они, возможно, были тогда правы — кадры, запечатлевшие усталые лица солдат в мятых пилотках и шинелях, выпачканных окопной грязью, кровью и болотной жижей. Кадры, бесценные своей жестокой правдивостью, — истекающие кровью раненые, окопы, вязкая по щиколотку грязь фронтовых дорог, мимолетно устремленный в объектив тяжелый и усталый солдатский взгляд, иногда полный предсмертной тоски,— эти кадры считались «теневыми сторонами» войны. К счастью, сохраненные, они попадают сейчас на экран, в них раскрывается необъятно благородный облик воина-победителя, того, кто через огонь и ужас, через сто смертей прошел нелегкий путь к победе. Мы, фронтовые операторы, снимали такие кадры, заведомо зная, что время для их обнародования придет через многие годы. Мы были уверены, что в грядущей кинолетописи войны зритель увидит образ народа, все перенесшего, победившего. И многие из таких кадров вошли в фильм «Если дорог тебе твой дом...». Одним из эпизодов, не использованных в кинохрониках военных лет, оказался найденный авторами фильма эпизод похорон сержанта Буланова. Его нашли в негативе, он даже не был напечатан. К сожалению, я не могу припомнить сейчас,

«Если дорог тебе твой дом...»



кто из операторов снял эти кадры. Вероятно, это был Саша Фролов, он, помнится, снимал в кавалерийском корпусе Доватора.

Густой снегопад. За лафетом с гробом сержанта движется процессия, товарищи ведут заиндевевшего лохматого боевого коня. Прощальный залп, метнулась в сторону голова коня, поднялись уши от близко грянувшего ружейного салюта. Смахнул заледеневшую слезу усатый солдат, склонив голову над свежей могилой. Нет ничего на свете страшнее, чем скупая солдатская слеза...

Весь фильм — повесть о человеческой доблести. О том, на что способен советский человек в час, когда от него, от его выдержки зависит судьба родины. Вся мера опасности, нависшей над Москвой, выражена в фильме словами маршала Жукова. Сейчас, по прошествии двадцати пяти лет, он прямо говорит с экрана: «Была ли уверенность у нас, у штаба Западного фронта, что мы удержим эту линию обороны и сумеем остановить противника на Можайском рубеже? Должен прямо сказать, что полной уверенности у нас, конечно, не было...» Страшные слова. Но вместе с тем и у командующего фронтом, и у Ставки, и в Центральном Комитете партии было твердое убеждение, что советские люди остановят врага у стен Москвы, остановят любой ценой.

Как это произошло, рассказывает фильм.

Исключителен по драматизму эпизод мобилизации московского ополчения. 16 дивизий! Рабочие московских заводов, аспиранты, артисты, писатели, служащие, сугубо штатские люди — человек с бородкой, смущенно натягивающий на себя солдатскую телогрейку, вешающий у пояса гранаты, близорукий, в очках доцент, шагающий с винтовкой по Можайскому шоссе. Мы знаем,



что многих из них нет на свете, а те, кто не сложил голову на подмосковной земле, кончали войну в Кенигсберге, в Берлине. К молодому лейтенанту, обучающему их, обращается голос с экрана: «Эти люди в бою не подведут тебя, лейтенант!» Он словно слышит эти слова, устремив вопрошающий, тревожный взгляд в зрительный зал. А жив ли он, этот лейтенант? Сразила его пуля врага в первом бою или кончил он войну в высоком чине?..

Каждый эпизод толкает зрителя на раздумья над судьбами людей, над событиями прошедших лет, над словами маршала Жукова, в которых мы ощущаем всю тяжесть обстановки под Москвой в те дни и меру подвига — мы не только остановили немцев, но и разбили их. Не только под Москвой — под Сталинградом, на Курской дуге, на Одере, на улицах Берлина. Авторы последовательно анализируют ход событий, начиная с первого дня войны, даже с самого зарождения гитлеровского плана нападения на Советский Союз, сопоставляя все исторические, политические, военно-стратегические факторы. Но в конечном счете, на первый план выступает главный фактор — подвиг советского человека. Подвиг солдата, преградившего вражеским полчищам путь к Москве.

У авторов удивительно точный прицел в оценке исторических событий. Вот кадр из немецкой хроники — вокзал в Смоленске. На весь экран: «Smolensk». А потом — немецкая же хроника боев за Смоленск, который давно — по гитлеровским сводкам — уже взят. Две недели шли бои за Смоленск. «Две недели,— подчеркивают авторы,— из шести, которые были отведены на завоевание всей России».

Больше недели с немецких штабных карт не сходил роковой для немецко-фашистской армии кружок возле Подольска с надписью: «Официршуле Подольск». Курсанты По-

«Если дорог тебе твой дом...»



дольского военного училища неделю держали немцев, сковывая их большие силы, преграждая путь к Москве. Бессмертный подвиг. Неделя!..

Войска окруженной под Вязьмой 19-й армии, сражавшейся насмерть, приковали 28 отборных дивизий противника. Дивизий, которые рвались к Москве, но вынуждены были биться с окруженными советскими войсками, крепко держащими их здесь, на подступах к Москве.

Подвиг героев-панфиловцев...

Из этих часов, дней, недель, из этих подвигов складывался тот величайший фактор, который помог Ставке, задержав гитлеровцев, сконцентрировать ударный кулак из сибирских дивизий, из дивизий народного ополчения, танковых бригад и нанести решающий удар, разгромив гитлеровские войска под Москвой.

Тема народного подвига — тема фильма. Из многих подвигов складывался могучий вал победного разгрома врага в исторической битве, которая стала вехой в событиях второй мировой войны, вехой, обозначившей начало нашей победы.

Значительными, весомыми, достигающими иногда драматического звучания являются в фильме рассказы полководцев, руководивших сражением за Москву,— Жукова, Рокоссовского, Конева. Авторы как бы положили начало необходимой нам кинолетописи: живые участники войны рассказывают о том, что было. Пройдут годы, и каждый такой кусок звуковой ленты, подлинный слепок времени, будет бесценным. В фильме хотя и немного этих рассказов, но зритель, замирая, вслушивается в каждое слово говорящих, рассказы эти точно взаимодействуют с документами, полевыми картами и живыми кадрами сражений. И даже те кадры, которые знакомы по прошлым фильмам, приобретают новое звучание, новый смысл, по-новому воспринимаются.

Мы много раз видели в кино баррикады на улицах Москвы. Но когда мы слышим с экрана фразу: «...вплоть до рубежа Садового кольца...», — кажется, никогда ранее не было так страшно глядеть на Крымскую площадь, никогда не проникало в мозг и сердце ощущение меры опасности, угрожавшей нам в те дни. Подобные кадры раскрывают сегодня величие нашей победы.

Казалось бы, простой эпизод: 9 мая в сквере у Большого театра пожилые люди, обнимающиеся, счастливые. Они встретились через 25 лет. Мы видели их в ватниках на сборных пунктах ополчения районов Москвы, неуверенно, впервые в жизни берущих в руки винтовку. И тут же рядом кадр — немцы в снегах Подмосковья. Диктор говорит: «Всего лишь двадцать семь километров отделяло их от сквера у Большого театра...» Это ли не драматизм высокого звучания!..

Правдивые, горькие слова Жукова «не было полной уверенности...» — не испугался ли кто этих слов, прозвучавших с экрана? Всем строем картины авторы отвечают, что́ именно решило битву под Москвой. Каждым эпизодом, каждой фразой, каждым кадром помогают зрителю сделать вывод, что исход битвы под Москвой решен был подвигом людей, организаторским гением партии, решимостью народа.

Когда-то считалось, что пафос документального фильма — в патетическом дикторском тексте, громоподобном звучании оркестра. В фильме «Если дорог тебе твой дом...» почти нет музыки, и голос с экрана звучит спокойно. Иногда он задумчивый, иногда вопрошающий, иногда утверждающий, но никогда, ни в одном месте фильма не кричащий. В этом — подлинный пафос. И в кадрах, которые когда-то не включались в фильмы, но, к счастью, сохранились до наших дней. Солдат, небритый, измученный, ест из котелка. Диктор говорит: «Ельня. Первый солдатский обед в отбитых у врага окопах». Это звучит необыкновенно сильно... Первые пленные, снятые в июле 1941 года. Я помню, как дорог был каждый такой кадр в дни нашего трагического отступления. Помню, как снимал я первого пленного ефрейтора войск СС в конце июня под Боровичами вблизи наших западных границ. Мне этот кадр был тогда не менее дорог, чем впоследствии колонны пленных немцев в Сталинграде, растянувшиеся до горизонта.

Тяжело видеть снятую немцами панораму с самолета — трагическое окружение наших войск под Киевом. Изрытая воронками, как оспой, земля, тысячи оставленных машин... Страшно. Но мы знаем — после этого были Сталинград, Курская дуга, Берлин...

В залитый солнцем Западный Берлин, сегодняшний Берлин, мы переносимся из запушенной снегом Москвы сорок первого года. Молодые советские солдаты с автоматами несут караул у монумента славы, у памятника погибшим при штурме Берлина отцам и старшим братьям. И тут же лаконично, всего лишь в нескольких кадрах — маневры бундесвера в Канаде, о которых официально сообщалось, что маневры эти проходили в условиях, максимально приближенных к русской зиме. «Вы слышите, ребята,— в условиях, максимально приближенных к русской зиме», — говорит диктор. И снова — зимняя Москва, немецкие танки в Подмосковье, в тридцати километрах от Красной площади. Вот они — «условия русской зимы», где уже побывали немецкие войска... Таков стиль фильма, таков художнический метод его авторов. И весь фильм утверждает этот метод широких обобщений, размышлений, точного и эмоционального анализа исторических событий.

В чем же новаторство этого произведения? Думаю, если говорить о новаторстве сегодня в документальном кино, оно прежде всего — в глубине и честности мысли, аналитической мысли, объясняющей явления с авторских позиций. Это четкое и убежденное авторское начало. В этом истоки эмоциональности, убедительности и драматизма киноленты. Это подкупает зрителя, заставляет его следовать за авторами, жадно вслушиваться в каждое слово, которое в сплаве с изобразительным материалом способно увлечь, захватить зрительный зал.

Весь фильм «Если дорог тебе твой дом...» подлинно отвечает ленинскому определению места документального кинематографа в жизни — «образная публицистика».

Вспоминая о былом

С. Индурский

Я видел, пожалуй, все картины — и художественные и документальные, — рассказывающие о военных годах Москвы. И, признаться, не думал, что авторам только что вышедшей художественно-публицистической картины «Если дорог тебе твой дом...» удастся показать что-то новое, еще неведомое зрителю.

Рад, что ошибся.

На первый взгляд все в фильме как будто бы достаточно традиционно: знакомые кадры военной хроники, посвященные обороне Москвы, батальные сцены, интервью участников великой битвы, немецкие полчища. Мы увидели защитников героического города, его жителей и тружеников, услышали неторопливый и обстоятельный рассказ диктора (его функции взял на себя режиссер-постановщик В. Ордынский) о горестных днях, когда враг, казалось, уже набросил смертную петлю на столицу нашей Отчизны...

Все как будто бы знакомо и видано. Все как будто бы волнует лишь потому, что хоть сто раз возвращайся к этой теме, она не может не волновать — таковы уж события, таков материал, снятый операторами. Но подумав немного после просмотра, начинаешь понимать, что дело не только в материале и даже не в том, что он смонтирован в высшей степени профессионально и умело.

Прежде всего — и это главное — фильм, посвященный обороне Москвы, ее героям, событиям, от которых нас отделяет уже более четверти века, глубоко современен. Художники шестидесятых годов пристально, внимательно анализируют события сороковых — они сами были в ту пору участниками великой битвы. В картине органически сочетается строгая интонация документа с лирикой раздумья о прожитом, о том, что оставило в жизни каждого неизгладимый след.

«Если дорог тебе твой дом...»



Эта авторская позиция позволила объективно взглянуть на народную трагедию тех грозных дней, откровенно сказать о причинах, вынудивших нас встречать врага почти у самых стен Москвы. Именно эта позиция и обусловила драматургическое построение всего произведения, определила отбор материала.

Я не назову многие и многие кадры, убедительно рассказывающие, как день за днем советский народ вносил поправки в план «Барбаросса», как рушилась программа блиц-крига. Это общеизвестно. Но я впервые увидел с экрана моих земляков именно такими, какими я их запомнил в те дни на всю жизнь, повседневно общаясь с ними и как москвич и как журналист, заведовавший военным отделом столичной газеты.

Кадры фильма воскрешают рой воспоминаний. Мне доводилось бывать на заводах и фабриках, где место за станками заняли женщины и подростки, бывать на сооружении оборонительных рубежей, в школах, ставших госпиталями, в районных и городском штабах местной противовоздушной обороны и в десятках других мест, куда приводила меня работа. Я помню тех людей, что глядят в зрительный зал с экрана. И очень хорошо, что в картину вошли наиболее характерные, типичные эпизоды тех дней.

Я присутствовал на допросах пленных. Даже в плену они еще с упорством подтверждали все то, что писали домой. Обстановка была для нас критическая. Немец у стен Москвы в полном смысле этого слова — в двадцати семи километрах. Немцы видят Москву в полевой бинокль.

В один из самых трудных дней А. С. Щербаков позвонил в нашу редакцию и коротко сказал: завтра «Московский большевик» должен выйти в свет. Завтра. Подразумевалось 16 октября 1941 года. Раз выходит газета — значит все в порядке, все и всё

на месте, значит жизнь продолжается. Именно в эти дни по приказанию Геббельса в Берлине печатались пригласительные билеты для высокопоставленных господ на парад войск, имеющий быть в Москве на Красной площади по случаю взятия Москвы. Именно в эти дни квартирмейстеры распределяли, кто из гитлеровских генералов в каких московских особняках разместится.

И тут мне хочется привести пример того, как создатели фильма от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду стремились не только воздействовать на ум зрителя, они все время думали об эмоциональном звучании фильма.

...Красная площадь. Безлюдная, чистая, такая знакомая и любимая. Это изобразительный ряд. А в фонограмме — немецкий военный марш и чеканный звук словно штампующих брусчатку солдатских сапог. Сердце зрителя до боли сжимается, в висках стучит. Что же это? Парад фашистских орд на нашей Красной площади? Нет, не хочется, невозможно в такое поверить... Страшно подумать об этом даже сейчас, когда всем прекрасно известен и итог битвы за Москву и итог всей войны. И, размышляя о фильме, трудно себе представить более сильное, более концентрированное и лучшее художественное решение поставленной задачи — во весь голос сказать о невероятной угрозе в те дни над нами. Образные возможности кинопублицистики проявились в этом эпизоде в полную силу, достигли больших художественных высот и еще раз показали, как неограничены и широки просторы для ищущих художников в документальном кинематографе.

О создавшейся обстановке напоминают нам, зрителям этого фильма, и ныне здравствующие советские военачальники, те, которые блестяще осуществили историческую операцию: Г. Жуков, И. Конев, К. Рокоссовский.

Пусть не послужит небольшой упрек ложкой дегтя в бочке меда: интересный замысел показать военачальников на местах былых сражений достигает цели лишь частично. Беседы — такие содержательные и интересные сами по себе — не получили достойного кинематографического эквивалента: они решены несколько однотипно и оставляют широкие возможности для дальнейшей работы авторов над этими эпизодами...

Пишу эти строки и думаю: не придираюсь ли? Боюсь, что нет. Так уж устроен человек: когда имеешь дело с большим произведением искусства, малейший недочет, вернее сказать, каждый «недожатый» эпизод вызывает досаду. Но это ни в коей мере не снижает благодарного чувства к большой, скрупулезной и талантливой работе создателей фильма.

В традициях научно-популярного фильма

В. Евгеньев

«На границе жизни». Автор сценария И. Васильков. Консультант доктор биологических наук В. Товарницкий. Режиссер-постановщик П. Зиновьев. Оператор А. Серебренников. «Киевнаучфильм», 1966.

...Может быть, самое привлекательное в этом строгом и точном рассказе о переднем крае научного исследования — личная интонация, пристрастная заинтересованность.

На экране несколько раз появляется Ученый в Лаборатории. Он проявляет очередную фотопленку. Персонаж этот вымышленный. Возможно, тот, от чьего имени ведется весь рассказ, возможно, тот, с кем беседуют авторы фильма.

Фильм густо населен многими известными людьми, учеными с мировыми именами. Встреча с каждым из них, пусть мимолетная, сама по себе необыкновенно интересна. А здесь — целая плеяда выдающихся вирусологов: действительные члены АМН СССР Л. Зильбер и В. Жданов, доктора медицинских наук С. Гершензон и А. Авокян, доктор сельскохозяйственных наук С. Московец, лауреаты Ленинской премии А. Смородинцев и М. Чумаков, японский профессор Т. Ватанабе и американцы профессора А. Сэбин и нобелевский лауреат У. Стенли.

Все они сняты за работой, беседы записаны с ними специально для этого фильма, беседы, несущие большую информацию по поводу той темы, которой посвящен фильм: речь идет о природе вирусов.

Но вот опять появляется Ученый в Лаборатории, и точная научная информация, документальность в передаче научных фактов, таких, какие они есть, без всякой «личной интонации» сменяется размышлением над увиденным и услышанным.

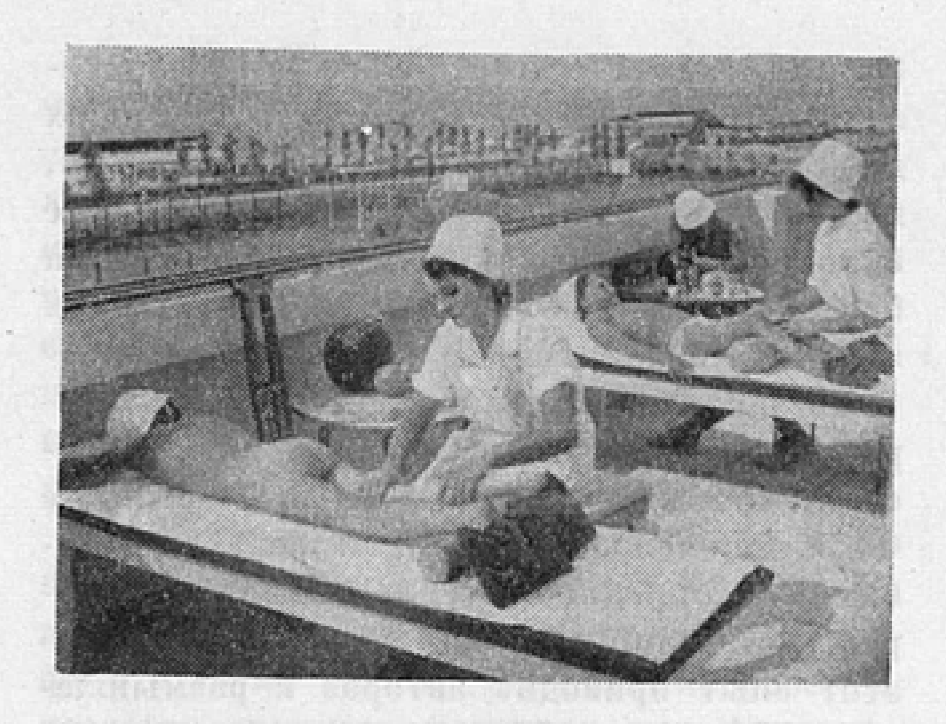
Эпизоды в Лаборатории, к сожалению, не самые удачные в работе режиссера и актера. Снять их, вероятно, можно было бы интереснее. Но они — принципиальны в фильме, они ясны по замыслу. Именно благодаря им фильм и приобретает ту интонацию, о которой я говорил вначале, приобретает, не побоимся это сказать, философскую окраску. А фильм этот посвящен той проблеме естествознания, которая вплотную смыкается с философией: границе живого и неживого, природе вирусов.

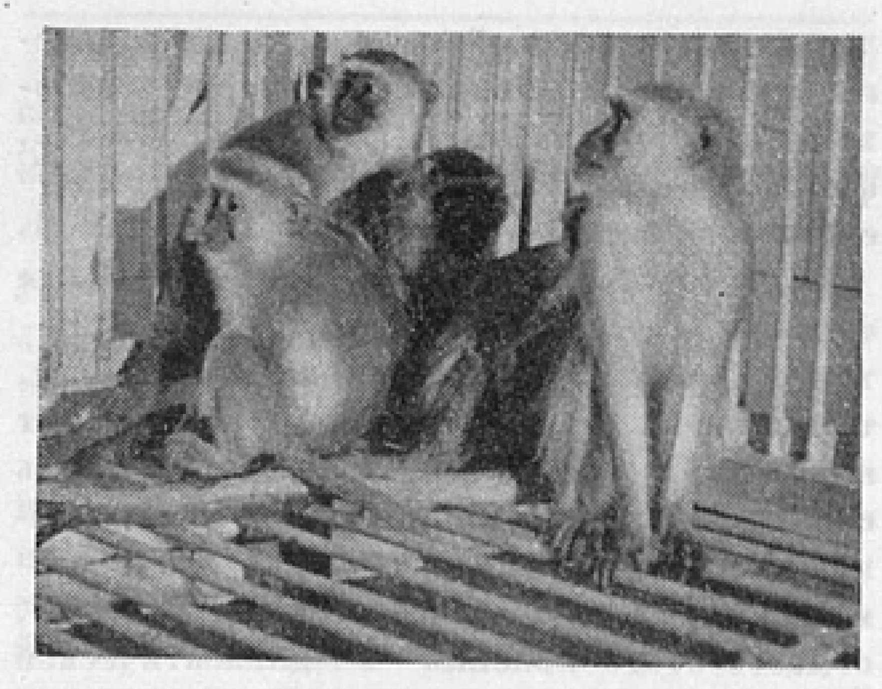
«Я всегда немного волнуюсь, проявляя новую фотопленку, побывавшую на границе жизни,— говорит Ученый.— Какую тайну природы скрывает она? Происхождение жизни... наследственность... долголетие... победа над раком?.. Я всегда волнуюсь... Каждый раз проносятся передо мною, будто кадры стремительного фильма, годы, события, люди...»

...Но позвольте отвлечься и вспомнить о многих спорах вокруг понятия «научно-популярный фильм».

Если я не ошибаюсь, в споре наметились две крайние позиции. Одни считают научно-популярное кино средством популяризации научных знаний, средством коммуницирования содержания научных значений, понятий, формул, то есть кинопроизведением, в котором в доступной для неспециалиста форме, с помощью разнообразных изобразительных средств и возможностей экрана, рассказано об основах той или иной науки, о новых открытиях и достижениях науки и техники. Другие, пытаясь взорвать сложившуюся традицию и главным образом штампы и рутину научно-популярных фильмов, а также ссылаясь на происходящий во всем кинематографе процесс размывания видов и жанров, пытаются создать некий гибрид науки и искусства, а точнее будет сказать — новый и особый вид, в котором наука выступает не как объект

«На границе жизни»





популяризации, а как особый объект художественного освоения, с акцентом на анализ внутреннего мира человека, где допустимо и отступление от точной передачи научного содержания в сторону субъективного осмысления материала, в сторону эмоциональных переживаний и т. д.

Я не берусь сейчас вступать в этот спор и думаю, что развитие киноискусства не исключает рождения новых видов, форм, жанров. Но развитие фильма «научно-художественного» не исключает развития традиционного научно-популярного фильма, фильма-лекции, фильма-рассказа, передающего зрителю содержание научных понятий и представлений. И в его рамках возможны свои новые проблемы, своя борьба со штампом, большая широта поисков. Поисков не только формы (что само по себе очень важно), но и приемов подхода к материалу, объективно заданному темой.

Искусство популяризатора — большое искусство, но в ином смысле, чем художественное творчество, как особая форма освоения действительности, как форма общественного сознания. И хотя изложение предмета в руках умелого популяризатора всегда будет ассоциироваться с его своеобразной личностью, главное в этом роде деятельности — не передача «личностного смысла», как говорят психологи (что главное для художника), а того «мира значений», из которого складывается научное знание.

В то же время научность научно-популярного фильма — не доклад ученого, а в известной мере — свободное владение законами научной логики. Однако и эта свобода относительна. Присущий экрану образный строй, воображение популяризатора и зрителя должны управляться железной логикой науки.

Говорят, что популяризатор должен органически соединять в себе ученого, поэта и философа. Если допустить, что сам популяризатор — не ученый, но имеет рядом с собой в качестве консультанта настоящего ученого, если признать, что поэтом может он не быть, но популяризатором быть обязан, то третье определение мне представляется самым существенным в деятельности популяризатора.

Популяризация научного материала средствами кино имеет прямую и непосредственную связь с мировоззренческими, философскими принципами.

Вероятно, весьма трудно — пока мы еще не встречали ни одной подлинной удачи — создать научно-популярные фильмы о фи-

лософии как таковой, о ее законах и категориях. Но совершенно закономерно и необходимо «пропитывать», так сказать, философией фильмы, предмет которых — естествознание.

И чем выше поднимается в подобных фильмах уровень философских обобщений — тем, на мой взгляд, они глубже, интереснее, тем шире их поиск, тем свободнее чувствует в них себя автор, тем явственнее зритель слышит в них личную интонацию, ибо именно в этой сфере автор самостоятельно размышляет о сути открытого наукой явления, о месте этого явления в диалектической цепи других явлений окружающей нас природы.

В этом, если хотите, воспитательная роль научно-популярного фильма.

Все эти соображения я позволил себе высказать в связи с фильмом «На границе жизни». Главной философской проблемой этой работы стала проблема живого и неживого. «Существо и вещество». Вирусология — наука на грани двух миров. Узнавая о свойствах вируса, до последнего времени достаточно загадочных, мы постигаем первичные «признаки живого» в отличие от мертвых состояний материи, постигаем те элементы, из которых строится структура, с одной стороны, мертвого вещества, с другой — живого существа — и в норме и в патологии. Мы постигаем вирусную частицу как систему больших и странных молекул.

И право же, лучшие кадры фильма — это уникальные съемки частиц вирусов в потоке стремительных электронов, увиденных с помощью электронного микроскопа. Эти кадры — результат применения кино непосредственно в научном исследовании.

На экране воспроизведена история открытий в области вирусологии, начиная от выдающегося открытия русского ботаника Д. Ивановского, изучавшего таинственную болезнь табака и открывшего ее возбудителя — вирус табачной мозаики, и до наших дней, включая знаменитый опыт У. Стенли, выделившего впервые кристаллы, которые одновременно были живыми возбудителями болезни. «Живые кристаллы»! И мы их видим на экране, видим и самого Стенли.

Но, пожалуй, самый интересный эпизод — рассказ об эксперименте, проведенном советскими и американскими учеными, об опыте С. М. Гершензона с вирусом желтухи дубового шелкопряда, опыте, доказывающем возрождение вируса «из мертвых». Именно этот опыт приводит авторов к размышлению над вопросом жизни: «Это было живое из неживого. Жизнь, собранная из осколков жизни. Старый философский вопрос о том, что такое жизнь, приобрел новый смысл».

Фильм имеет и еще один философский аспект — проблему гуманизма науки. Проникновение в царство вирусов связано с борьбой человечества против болезней.

Фильм рассказывает об этой борьбе. Авторы собрали уникальные кадры борьбы с клещевым энцефалитом в 30-х годах. Специальные операторы снимали для фильма эпизоды широкой помощи развивающимся странам, которую наша страна оказывает, посылая результаты исследований советских ученых в виде вакцин против вирусных заболеваний — полиомиелита, оспы и других... Азия, Африка, Океания... И эти кадры воспринимаются не как экзотика, а как развитие всемирной связи ученых в борьбе против недугов человечества.

«Гуманные цели борьбы против вирусных болезней и особенно против зловещего спутника человечества — рака объединяют ученых всего мира», — говорят авторы. Мы видим знаменитые опыты покойного Л. А. Зильбера, и уже то, что кино запечатлело эти эксперименты, вызывает в нас чувство признательности.

Фильм «На границе жизни» — полнометражный, и поэтому трудно охватить сразу все его смысловые линии. Мне хотелось сейчас, после того как он имел уже и прессу, после того как он был удостоен в 1966 году премии на Всесоюзном кинофестивале, а в 1967 году — Ломоносовской премии, снова обратить на него внимание, ибо он занимает определенное место в спорах вокруг научно-популярного фильма.

Эта картина являет собой в общем удавшийся опыт научно-популярного фильма в традициях именно этого вида кинематографа и в то же время — фильма мировоззренческого, дающего материал для философских размышлений.

Вирусология стала в фильме не просто предметом кинорассказа, но поводом для широких философских размышлений о мире, о природе жизни, о наследственности и изменчивости.

Идейной сверхзадачей фильма явилось утверждение величайших возможностей человеческого разума, проникающего в сокровенные тайны природы и преобразующего ее. Фильм передает эстафету научного поиска от одной научной школы к другой.

Пожалуй, не все в фильме «работает» на сверхзадачу. Когда авторы прибегают к чистой иллюстративности, возникает ощущение старых штампов. Нужно ли было показывать «картинки» средневековых эпидемий, религиозных радений, чтобы проиллюстрировать человеческое невежество и бессилие? Вряд ли. Обязательны ли «приметы» городов, когда речь заходит об ученых, живущих в них? Это штампы.

Но подобные штампы, вероятно, от некоторой робости. А в целом — фильм смелый. Смелый потому, что он не боится традиционного научно-популярного кинематографа и в его рамках создает интересное произведение с большим философским мировоззренческим содержанием.

Путешествие в мир музыки

А. Родионов

«Семь нот в тишине». Авторы сценария Вит. Аксенов, М. Розовский. Постановка Вит. Аксенова. Главный оператор Л. Волков. Художник Ю. Куликов. Звукооператор И. Вигдорчик. Редактор А. Бессмертный. «Ленфильм», 1967.

Путешествие в мир музыки, предложенное авторами фильма «Семь нот в тишине», началось с «немузыкального» момента. Мы услышали с экрана... тишину, без всякой подкраски, настоящую тишину, которая и впрямь может считаться «самой большой драгоценностью двадцатого века» (из дикторского текста).

Затем авторы сразу же сталкивают нас с музыкой... в одной из городских парикмахерских. «Бобрик», «бокс», «покороче», «подлиннее», «массаж, извольте» предлагаются под звуки этюда Фредерика Шопена, льющиеся из репродуктора. Мы и раньше не сомневались, что без музыки в наше время прожить невозможно, а после фильма истина эта звучит еще категоричнее. И вместе с тем печальнее. Наш интерес к путешествию обострился, а картина приобрела характер публицистических раздумий, идущих от реальных ситуаций.

Иным зрителям после просмотра фильма может показаться спорным сам маршрут путешествия. Возможно, они где-то будут и правы. В фильме несколько новелл о различных музыкальных жанрах. Хотелось бы увидеть и услышать и многое другое. Впрочем, применительно к музыкальным формам, стилям подобная постановка вопроса чрезвычайно сложна — кинематографистам пришлось бы сделать бесконечную ленту. Они выбрали свой путь, свои «точки интереса» и сразу оговорили, что рассказать обо всем, естественно, не сумеют. Возможно, это признание авторов приведет их к

мысли продолжить работу над избранной темой и повести зрителей в новые миры.

Отлично снята сцена занятий в музыкальной школе. Мальчик поет гамму: до, ре, ми... Педагог замечает: ля повыше, потоньше, ну дальше, что же ты так (мальчик мучительно, страдая и перебарывая себя, пытается взять ноту), давай пой, Женя, Женя, вместе... А маленький музыкант уже отвернулся от педагога, плечи его поднялись вверх, голова поникла, и он замолчал.

Возможно, именно тут, через эту маленькую драму, можно бы прийти к аккордам Рихтера, Гилельса, смычку Ойстраха, Когана. Не для отбывания, конечно, «обязательного» номера, а по существу, для постижения музыки и ради цельности фильма. Но этого не случилось. Где-то в конце картины авторы скажут: мы не снимали «звезд». И все. А лента уже ведет нас на репетицию Ленинградского симфонического оркестра.

Какие они, в самом деле — музыкальные репетиции, что значит репетировать сто, двести, триста раз то, что ты играл уже неоднократно? Репетиция снята подробно, с юмором даже. Вот, например, дирижер Карл Элиасберг с удивлением и неподдельным испугом обращается к одному из музыкантов: «Стоп! Стоп! С... стоп!!! Стоп! Что ты играешь?» Голос оркестранта: «Что? Не так, да?» Элиасберг беспомощно вскинул руки: «Конечно».

Музыкант отвлекся, не услышал замечания дирижера и сыграл «не так». Есть еще несколько тонких находок в этом эпизоде, но в целом он явно затянут. И не только в метраже, а и по существу. Из-за этого он превращает наш повышенный поначалу активный интерес в лицезрение. Отсутствие экспрессии и музыкального финала низводит эпизод в ряд очень обычных, так сказать, обытовленных. Музыканты переговариваются. Читают газету...

Фильм этот не рассказ о музыке в чистом виде. Это картина о взаимосвязи музыки и жизни, о соответствии ритмов жизни и музыки, это полемика, это столкновение различных музыкальных стихий: от джаза до древней музыки маленького народа нивхи, живущего в устье Амура на острове со смешным названием Коврижка, от ростовских звонов до спора-состязания джазистов, от веселых и умных песенок учителя Кима до грустных напевов Галины Каревой.

В этих эпизодах — сильная сторона фильма, тут его удачи, отличные образы и удивительно сочная музыкальная палитра. Тут — человек, слушающий, исполняющий, любящий музыку. Набегают слезы на глаза немолодой дамы в концерте певицы, плачет и старик звонарь, которому удар «егорьевского звона» напоминает сонату Бетховена.

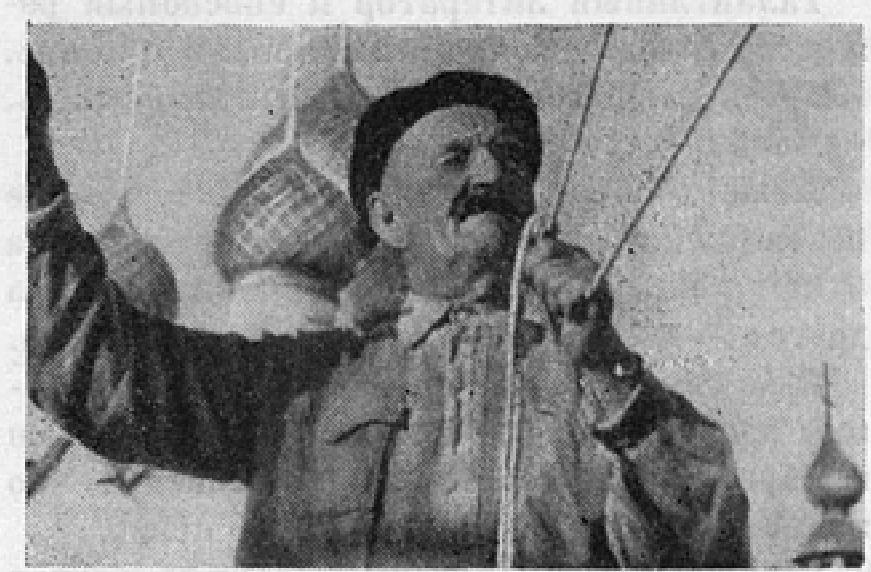
В названных эпизодах, может быть, не совсем равноценных, найдены и смелый режиссерский прием и отличный умный текст, а главное, запечатлены образы людей, высвечены их глаза, переданы в деталях подробности характеров. Крупные планы сидящих в зале зрителей и поведение звонарей вызовут зависть многих профессиональных актеров.

Такие кадры — удача постановщика Виталия Аксенова, главного оператора Л. Волкова, оператора В. Ковзель и других создателей картины.

В фильм интересно вмонтирована зарубежная хроника, несущая ассоциативную и фоновую «нагрузку». Мы узнаем, как марш, став главной музыкой германского государства второй половины 30-х годов, обнажил в фашизме его духовную нищету, как музыкальная эквилибристика современных «новаторов» довела их до мысли о том, что к двухтысячному году музыка вообще перестанет существовать как искусство. Эти серьезные наблюдения пе-

«Семь нот в тишине»





ремежаются шутливыми — сверхмодные танцы и их поклонники показаны в самых разных вариациях. Бистро и музыкальные автоматы, аргентинское танго, чарльстон, ламбет-уок, свинг, рок-н-ролл, калипсо. Эпидемия танца. Увечья и взбудораженная психика. Танцуют дети, старики, толстые и тонкие, уклюжие и неуклюжие, танцуют все. «Разве можно легкомысленно относиться к танцевальной музыке?» — мягко спрашивают авторы фильма. И вам хочется договорить, вернее, обострить их мысль здесь и в ряде других мест.

В фильме «Семь нот в тишине» широко использованы и контрапункт изображения, и острые монтажные переходы, причем надо отдать должное авторам — формальные приемы не заслонили существа. Идущая по центру экрана хроникальная лента и впечатанные по краям фотографии органично дополняют друг друга. Съемки «скрытой камерой» в ряде эпизодов фильма (например, сочинский танцевальный фрагмент) получились очень острыми.

Музыкальные эпизоды строятся в фильме без видимой последовательности, а авторы даже предупреждают, что не будут «выстраивать никакого сюжета», «покажут музыку такой, как она есть», и все же есть нечто, что связывает эпизоды. Это все — проникновение музыки в наше ежедневное житье, ее всевластие. Однако в таком строении ленты есть и уязвимые места. Есть в фильме преднамеренность отбора материала. Режиссер как бы говорит нам: «смотрите, какие мы хитрые, сказали, что и сюжета не выстраиваем, но это мы так, для непосвященных, а на самом деле — знаем, это **хотим** снимать».

Разумеется, режиссер должен это знать. Но так и скажи, что́ тебе нравится в музыке, в ее проявлениях, кого ты хочешь выделить. Скажи, что посвящаешь фильм прежде всего джазу, песенкам Кима, ростовским звонам. И тогда никто не упрекнет фильм в том, что в нем нет хора Пятницкого или концерта Эмиля Гилельса. Пожалуй, эта «ненарочитая нарочитость» — самый большой просчет постановщика.

●

В целом же картина располагает к новым размышлениям о музыке, о ее месте в жизни человека, о ее великом и прекрасном многообразии. Она не оставит вас равнодушным: заканчивая путешествие, вы не жалеете, что отправились в него, и благодарны гидам за программу.

Просчет

М. Блейман

Талантливый литератор и способный режиссер сделали комедийный фильм о войне. Их — я уверен в этом — постигла неудача.

Почему?

Может быть, комедия о войне вообще невозможна? Но мы помним хотя бы на одном полюсе — «На плечо!» Чаплина, на другом —«Книгу про бойца» Твардовского.

Я не случайно сказал о том, что эти явления искусства полярны. И Василий Теркин и Чарли смешны. Но нельзя не сказать, что их авторы преследовали разные цели.

Твардовский в своем Теркине создал героический характер солдата освободительной войны. Его хитрость, лукавство, своеобразная ирония — национальные формы проявления героизма. Солдатский подвиг у Твардовского не оспаривается, не опровергается, хотя и окрашен юмором.

Совсем не то у Чаплина. Он показывает героические поступки солдата-автомата как форму его естественной и оправданной трусости. Героизм для Чаплина незакономерен и случаен.

Твардовский утверждает святость защиты социалистического отечества в освободительной войне с фашизмом. Чаплин показывает бессмысленность и античеловечность империалистической войны.

Разные задачи влекут за собой разные решения.

Но так или иначе, комедия о войне возможна.

Почему же комедия не удалась, на мой взгляд, сценаристу Булату Окуджаве и режиссеру Владимиру Мотылю?

До сценария «Женя, Женечка и «катюша» Б. Окуджава написал повесть «Будь здоров, школяр» и сценарий «Верность», который был, в сущности, кинематографическим вариантом повести. Повесть была любопытная. Фильм был хороший. Рассказ о мальчике, который в военной школе находит друзей, первую свою любовь, находит смысл и назначение жизни и погибает в своем первом бою, и героичен и трогателен. В судьбе героя «Верности» мы видим не только горькую и трагическую солдатскую судьбу, но и источник нашей победы. Герой фильма как бы персонифицирует тех безусых мальчиков, которые мужали и закалялись в отступлении, для того чтобы потом вышвырнуть фашистские армии за пределы нашей страны и победно пересечь границы Германии. Фильм был значительнее, чем маленькая история, рассказанная в нем.

Но вот тот же герой, наивный, трогательный и немного смешной, перекочевал из драмы в комедию и потерял все свое очарование. В сущности, герой фильма «Женя, Женечка и «катюша» — тот же мальчик, которого мы видели в «Верности» и о котором читали в «Будь здоров, школяр». Но из образа ушел лиризм, ушла глубина характера, ушла его достоверность.

Остановлюсь только на двух, правда, ключевых эпизодах.

Вот первый. Из-за нелепой случайности герой попадает в плен к немцам и выпутывается из сложной и опасной ситуации. Опасный и яростный враг здесь показан смешным и глупым. Да и герой показан таким же растерянным и смешным. И вот не знаешь, волноваться ли за героя, попавшего в смертельно опасное положение, или смеяться. Над чем? Над глупостью немцев или над растерянностью героя? Они здесь уравнены. Немцы не страшны, герой неуклюж. Это уже не война, а игра в войну. Ситуация условна, условны персонажи, условен принцип их изображения. Так уходит достоверность характеров, событий, уходит образ войны. Он становится всего только смешным. Авторы фильма стремятся рассмешить зрителя. Иногда им это удается, чаще — нет.

Вот другая ключевая ситуация, уже не смешная, а драматическая. Немцы преда-

тельски убивают героиню фильма. Но и здесь убийца-фашист смешон, нелеп и вовсе не страшен. Вы смотрите этот эпизод, предчувствуя комическое его решение, и вдруг героиню настигает... смерть. И это трагично. Но и автор сценария и режиссер, увлеченные комической игрой, забывают переключить акценты: зритель, глядя на экран, не знает, смеяться ему или ужасаться, веселиться или сочувствовать.

И Чаплин и Твардовский (и в том их родство) точно знают, над чем можно и над чем нельзя смеяться. Твардовский в своем шутливом и веселом рассказе поднимается иногда до патетики, становится и серьезным и страстным. Чаплин, изображая смехотворную и нелепую войну, вместе с тем вдруг переключает смех в трагедию. За смешной войной проглядывает война страшная.

Мастерство художника сказывается в том, что он умеет рассчитывать воздействие своего искусства на читателя и зрителя, умеет вести его, сообщать ему свои мысли. Но это бывает только в тех случаях, когда у автора есть замысел, когда он знает, что хочет сказать.

А судя по фильму «Женя, Женечка и «катюша», его создатели как будто наивно хотели прежде всего повеселить зрителя и повеселиться сами.

Мне могут возразить, что я — пурист, отстаиваю жанровую чистоту и опротестовываю право авторов показывать в комедии смерть и, больше того, считаю, что тот или другой жизненный материал диктует жанр повествования. Но, честное слово, меня меньше всего интересует, «чистую» или «смешанную» комедию сделали Б. Окуджава и В. Мотыль. Я знаю точно, что настоящий художник, в каком бы жанре он ни работал, «чистом» или «нечистом», чувствует, как соотносится жизненный материал с его эстетическим преображением. В частности, Чаплин — я об этом уже говорил — обладает удивительным даром переключения эмоций и, доведя зрителя до хохота, внезапно останавливает его и заставляет ужаснуться, показывая другую, трагическую сторону комической как будто ситуации.

Я вовсе не требую, чтоб Б. Окуджава и В. Мотыль соперничали с Чаплином, но мне кажется, им следовало бы задуматься и попытаться понять секреты его искусства. Наивность еще никому не помогала и никого не оправдывала. И вот расплата — смешные ситуации в «Жене, Женечке и «катюше» могут показаться даже оскорбительными, а драматические — незакономерными.

Некоторых критиков соблазнила внешняя необычность фильма и талантливость его авторов, сказавшаяся в иных, на мой взгляд, удавшихся эпизодах. Может быть, потому и не нашлось других слов в адрес картины, кроме похвальных, у автора рецензии на эту картину писателя А. Хмелика («Искусство кино», 1967, № 9). И я понимаю, что у создателей фильма были благие намерения, что они вовсе не стремились к дегероизации наших бойцов и к компрометации великой войны. Но не следует ли задуматься о том, что эстетическая ошибка в их фильме дает для таких обвинений некоторые основания? Зритель судит произведение искусства по результатам, которых достигли авторы.

Глазами первого зрителя

(Из записной книжки журналиста)

С. Розен

В одном из холлов Рижской киностудии на стендах крупные фотографии и аннотации, посвященные картинам, которые находятся в производстве. Интересно, что же говорится о фильме «Жаворонки прилетают первыми»? Ведь через несколько минут мне предстоит стать одним из первых его зрителей.

«Поэтичный кинорассказ о восстановлении Советской власти в латышской деревне после ликвидации Курляндского котла в 1945 году...»

В этих скупых, суховатых словах четко определена тема — безусловно важная, политически острая и, несомненно, открывающая большие возможности для создания серьезного кинопроизведения. А следующая фраза о «сложных психологических переживаниях» героев звучит многообещающе.

Но аннотация есть всего лишь аннотация. Обращаюсь к именам создателей картины. Сценарист Бруно Саулитис — человек, известный в Латвии. Он автор многих рассказов, повестей, романов, стихотворений. На сцене Академического Художественного театра им. Я. Райниса шла его пьеса «На последней прямой». А оригинальный сценарий «Жаворонки прилетают первыми» — кинематографический дебют писателя. Его соавтор и постановщик фильма—Марис Рудзитис. Рудзитис окончил операторский факультет ВГИКа, и вот уже более десяти лет его имя появляется в титрах картин Рижской киностудии — он снимал такие фильмы, как «Сын рыбака», «Рита», «Армия Трясогузки», «Тобаго» меняет курс», а в картине «День без вечера» дебютировал в качестве режиссера.

Картину «Жаворонки прилетают первыми» мне показали «тепленькую», только что дублированную на русский язык, даже незаконченную: еще не успели подложить шумы, и, показывая фильм в таком виде, руководители студии явно отнеслись ко мне с профессиональным доверием — они рассчитывали, что я «довоображу» то, чего пока не хватает.

«Жаворонки прилетают первыми»



Однако про технические недочеты я, признаюсь, очень скоро забыл. На экране происходило такое количество событий, что нужно было поспевать за фабулой — щедрой, как рог изобилия. Попытаюсь кратко перечислить лишь главное из того, что происходит на экране.

Деревенская женщина спасает молодого парня по имени Юст (двух его товарищей враги расстреляли, ему удалось спастись).

Юст уходит в городок, где встречает любимую девушку Анду.

Эпизод из жизни «лесных братьев» — бандитов, прячущихся в лесах; когда один из них хочет уйти, его убивают ножом в спину.

Юст и Анда возвращаются в деревню. Юст становится комсоргом.

Ряд эпизодов, рассказывающих, как трудно наладить нормальную жизнь в деревне, освобожденной от врага, как трудно добыть зерно для посева.

Эпизод пожара — враги подожгли зерно.

Первый послевоенный сев.

Гибель Юста в день его свадьбы...

Перед зрителями проходит множество образов: тут и бывалый воин Микельсон, ставший в мирное время партийным организатором, человек, который верно служит народу, партии; тут и добрая старая Альвина; и самогонщица, связанная с бандитами; и руководитель шайки лесных бандитов, ярых антисоветчиков; галерея образов людей колеблющихся,

«Когда дожди и ветры стучат в окно»





сомневающихся, трусящих — персонажей, пожалуй, чересчур много.

Создается впечатление, что в стремлении правдиво отобразить события, происходившие в латышской деревне тех дней, авторы боялись хоть что-нибудь упустить, оставить за кадром.

Картина снималась в Курземе, на западе Латвии — в тех самых местах, где происходили описанные в сценарии события: именно здесь лютовали бандитские шайки, здесь зверски убивали советских активистов. Знающие люди уверяли меня, что показанное на экране совершенно достоверно, и я ни на секунду не сомневаюсь в этом. Но... как тут не вспомнить известные слова Белинского:

«Кажется, что бы желать искусству... там, где писатель связан источниками, фактами и должен только о том и стараться, чтобы воспроизвести эти факты как можно вернее? Но в том-то и дело, что верное воспроизведение фактов невозможно при помощи одной эрудиции, а нужна еще и фантазия».

Вот чего не хватает картине. Художественной фантазии, свежести.

Один из персонажей пьесы А. Володина «Старшая сестра», помнится, говорит:

«Можно все рассказать о фиалке, а человек останется равнодушным. Но покажи ее, дай понюхать, и она запомнится навсегда».

В фильме «Жаворонки прилетают первыми» о «фиалке» рассказали все. Но ее не дали понюхать. Поэтому боюсь, что фильм не запомнится, пройдет незаметно в числе других. А это обидно.

Следующий фильм, с которым я познакомился на студии, был «Когда дожди и ветры стучат в окно». Авторы сценария О. Кубланов и особенно Э. Брагинский — кинодраматурги опытные. У режиссера А. Бренча это тоже не первый фильм. В основу картины положена документальная повесть известного латышского писателя А. Григулиса.

Но, признаюсь, самое начало фильма меня насторожило. Вступительные титры шли на крупном плане неспокойных, думающих глаз. Предупрежденный переводчиком (фильм пока еще не дублирован) о приключенческом жанре, каюсь, я подумал о некоторой претенциозности: ох, уж эти таинственные глаза!

Первые кадры фильма — обычная приключенческая завязка. Спящий городок, убийство шофера автофургона. С моря под покровом ночи и осеннего ветра с дождем тайно пробирается на советскую землю человек. Это Ансис Лейнасар — разведчик, завербованный некоей иностранной державой и заброшенный с заданием создать подпольную организацию. Первоначальная его цель проста: он должен отыскать Карнитиса — главаря бандитов, скрывающихся в латвийских лесах, и установить с ним связь. А в логове врага действует под именем Фредиса отважный контрразведчик Эдгар, подлинное лицо которого зрителям

«Часы капитана Энрико»



суждено разгадать лишь в финале. Исторический фон происходящих событий — первые послевоенные годы в Латвии. Итак, имеются все предпосылки для добротной приключенческой ленты, которая непременно закончится провалом «миссии» Лейнасара. Так оно, собственно говоря, и происходит.

Однако хочется думать не о тех ситуациях, которые роднят картину со множеством других «шпионских» лент, а об отличиях, придающих определенное своеобразие этому фильму. В картине достаточно погонь, драк и убийств, совершенных бандитами, но нет взорванных Лейнасаром мостов, не летят пущенные им под откос поезда, он никого не отравляет, не озаряет тьму ночных лабораторий вспышками магния... Все значительно проще: Лейнасар ищет бандитов. Ищет и не может найти, потому что Карнитис боится людского гнева, боится Советской власти и вынужден прятаться так глубоко, что становится недоступным даже для своего единомышленника. Главный герой, по существу, так и не включился в борьбу, не приступил, если можно так выразиться, к исполнению своих «обязанностей»...

Именно это драматургическое решение, поначалу кажущееся не очень выгодным для приключенческого фильма, делает произведение сложнее, глубже многих собратьев по жанру, открывает новые возможности.

Как трактовать образ Лейнасара? Мечущийся шпион, встретивший непреодолимые препятствия, злобно и упорно стремящийся к своей цели, но не достигающий ее и «проваливающийся», так и не успев навредить? Что же, это был вполне возможный и само собой напрашивающийся вариант. Но исполнитель роли Лейнасара отыскивает в драматургическом решении другую точку опоры. Он усложняет образ. Его герой не просто шпион, он приходит на землю советской Латвии убежденным врагом, именно убежденным. Этот человек возвращается на свою бывшую родину, полагая, что призван спасти ее. И потому исполнитель роли Лейнасара артист Харий Лиепинь делает упор не столько на внешних приключениях его героя, сколько на внутренней борьбе, происходящей в душе заблуждающегося человека. Лиепинь вовсе не стремится к полному прозрению Лейнасара. Нет, он показывает лишь трещину в мировоззрении персонажа, показывает, как постепенно ярый антисоветчик начинает сперва ощущать, а потом и понимать, что истина не на стороне бандитов, не на его стороне. И тогда с большей силой (и уже символически) звучит мысль о том, что весь путь Лейнасара к Карнитису бессмыслен и безнадежен...

Нельзя сказать, что актеру абсолютно все удалось. Мне кажется, что путь «прозрения» Лейнасара мог бы быть очерчен более ясно и выпукло. Но в пределах данных сценарием возможностей Лиепинь сделал, кажется, все, что мог. А смог он многое. Это, собственно, и не удивительно, ибо Лиепинь — не только один из обаятельнейших актеров, но и большой мастер. В основном творчество его принадлежит сцене, хотя и в кинематографе Лиепинь сыграл много ролей, и одна из наиболее интересных работ артиста — образ Феликса Вильде в «Буре».

Правда, актерская победа не спасает и не может спасти фильм от множества недочетов,

«Четыре белые рубашки». Материалы фильма





о которых я не пишу не потому, что не вижу их (тут и схематические образы положительных героев, и большое количество «стандартных ингридиентов», будто бы обязательных для приключенческих фильмов, и многое другое); хочется думать только об этой победе артиста и режиссера.

Нет, не зря в начале картины нам показали крупным планом глаза актера...

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что найдутся и зрители и критики, которые не согласятся с трактовкой образа Лейнасара и захотят поспорить с создателями картины. Ну что ж, можно и поспорить. Только так, как сказал однажды Чаплин: «...Когда говоришь об искусстве, нельзя говорить: это плохо или хорошо. Можно сказать: мне это нравится или не нравится, это мое или не мое».

Так вот, мне это нравится. Хочется только, чтобы благополучно для картины прошла стадия дубляжа на русский язык. Беспокойство это небезосновательно: уж очень много изуродованных дубляжем фильмов (я умышленно применяю резкое выражение) появляется на экранах.

Выше я рассказал о своих первых впечатлениях, вызванных просмотрами двух картин Рижской студии, созданных в 1967 году. Картин разных по мастерству, разных по почерку, разных по достигнутым результатам. Но план студии по художественным фильмам вдвое больше.

Я не берусь судить о фильме «Четыре белые рубашки», потому что видел только несколько фрагментов: картина еще в работе. Это будет музыкальная цветная широкоэкранная комедия, в которой показывается тяга наших людей к музыке, к песням и одновременно высмеиваются некоторые «критики» искусства, не любящие по-настоящему своего дела, закоснелые в своих эстетических представлениях и стремящиеся всюду видеть оскорбление общественной нравственности. Конфликт критика и молодого самодеятельного поэта, певца и музыканта...

Те эпизоды фильма и музыкальные отрывки, которые довелось увидеть и услышать, обнадеживают: мне показалось, что предпосылки для создания интересного фильма есть.

Тут надобно подождать, а не говорить «под руку», тем более что завершение работы не за горами. Фильм делают интересные художники. Сценарист — известный латышский драматург Гунар Приеде. Постановщик картины Роланд Калнынь — один из опытнейших режиссеров Рижской киностудии. Хотя композитор фильма Имант Калнынь выступает в кино впервые, но его хорошо знают любители музыки в Риге. Фамилию главного оператора Мика Звирбулиса мы читали в титрах целого ряда фильмов. Известны и исполни-

тели главных ролей — Дина Купле и Улдис Пуцитис.

В наши дни происходит действие и четвертой картины латвийских кинематографистов — «Часы капитана Энрико».

...Когда меня пригласили на заседание Художественного совета Рижской киностудии, я от неожиданности замер в дверях. В креслах зрительного зала сидели дети — двадцать или тридцать детей. Парадно одетые — черный низ, белый верх, с алыми пионерскими галстуками,— они в абсолютной тишине ожидали начала просмотра. А члены Худсовета скромно примостились по бокам или в задних рядах. Не берусь судить о том, нужно ли приглашать детей на заседание совета или, быть может, лучше показывать им фильм отдельно, но я был очень рад, что мне довелось смотреть картину вместе с теми, кому она предназначена.

Картина детям явно понравилась: это чувствовалось и во время просмотра, об этом они говорили и после. Не знаю, правда, что их увлекло больше — развитие сюжета (поиски владельца найденных ребятами золотых часов) или смешные приключения, в которых создатели картины прибегли к трюкам классических комических лент далекого прошлого, но дети смеялись от души. Думается, что постановщики (сценарий написан известной детской писательницей Д. Ринкуле-Земаре)— выпускники режиссерского отделения театрального факультета Рижской консерватории Эрик Лацис и Янис Стрейч — удачно дебютировали в кино.

Итак, с планом года на студии все как будто в порядке. Однако меньше всего ту атмосферу, которая царит на студии, можно назвать самоуспокоенностью. На стене кабинета главного редактора писателя Я. Османиса, как в штабе, висит многоцветная схема состояния дел: каждая обнадеживающая заявка, каждый вариант литературного сценария находится под неусыпным вниманием опытных редакторов. Это особенно важно, поскольку профессиональных кинодраматургов в Латвии очень мало: В. Лоренц, О. Кубланов... Продолжать список затруднительно. Недавно руководители студии впервые созвали большой семинар с целью привлечь писателей к работе в кино. Съехались тридцать человек — и именитые и молодежь. Теперь надо ждать практических результатов этой встречи.

Студия старается «мобилизовать» не только пишущих людей из числа живущих в республике. На студии я встретился с писателем С. С. Смирновым — он работает над сценарием «Десять дней» — об обороне Лиепаи в 1941 году. Это уже прицел на 1969 год. Я читал сценарии «Пестрым-пестрое лето» (авторы А. Фрейманис и А. Леиньш), представляющий собой сборник многих новелл, и «Рижскую сказку» (автор В. Бельшевиц), где делается попытка сочетать игровое кино с кукольным. Обе работы пока еще весьма далеки от совершенства, и авторы продолжают трудиться над ними. Это тоже возможные наметки на 1969 год. А план 1968-го уже ясен — студия выпустит четыре художественных фильма: «В пурге оленьего края» — о революционере Строде, детектив «Браслет и Будда», «Времена землемеров» (экранизация латышской классики) и детский фильм «Армия Трясогузки снова в бою».

Из Риги уезжаешь с чувством уважения к трудолюбивым латвийским кинематографистам, с надеждой на их грядущие творческие удачи.

Помните, как писал Ян Райнис:

Даже будни может труд
Сделать праздничными днями...

Рига, октябрь 1967 года

Эмоциональный мир документального фильма

И. Вайсфельд

Представьте себе кадр современной документальной съемки. На первом плане — ветка дерева, она кокетливо колышется на ветру, а в глубине кадра — специально одетый в новенькую спецовку геолог, он усердно изображает усталость, которую не испытывает, и бесстрашие перед лицом несуществующей опасности; фигура его обрамлена светлой линией контражура. Композиция безукоризненная, старательность позирующего человека вне всяких сомнений, контражурный свет безупречный, а подлинности, убедительности — никакой.

Такая «художественность», которая выражается в применении композиционных и световых штампов, в эффектности, но искусственности поведения человека, вредна во всех областях кино, но особенно — в документальном.

В картину Рижской студии «Латышские стрелки» вмонтированы архивные материалы хроники гражданской войны. Контратип с контратипа. Не соблюдены никакие композиционные законы. Человек на экране невзначай оборачивается, смотрит в аппарат. Жестки светотени. А впечатление — правды. Потому что это действительные съемки почти полувековой давности, обретшие для современного восприятия особые качества. Могут сказать, «плохая печать». Но это не порок. Напротив, некоторая архаичность съемок, технические изъяны, вроде разводов на пленке — следы многолетнего хранения этого материала,— только усиливают его убедительность. Временами ловишь себя на мысли: жаль — кадр кончился и уступил место более поздней, хотя и более совершенной съемке.

Эстонские кинематографисты, как бы ища кинематографического продолжения талантливой повести Смуула «Ледовый дневник», создали документальный фильм о Хемингуэе «Там, где жил Хемингуэй» — о кубинском периоде жизни писателя. Самое убедительное в фильме — кинодокумент. Мы слышим голос Хемингуэя, который был записан для фильма «Испанская земля», созданного Ивенсом в дни войны республиканцев против франкизма. Я видел этот фильм, когда он вышел. И тогда он поражал силой правды. Теперь эту силу умножило время. Нам еще дороже стал голос Хемингуэя. И то, что он сказал в своем фильме: «Фашизм — ложь, и когда он уйдет в прошлое, у него не будет истории, кроме кровавой истории убийств».

В картине эстонских документалистов мы с пристальным вниманием всматриваемся в кадр, изображающий старика. «Это Ансельмо Эрнандес,— сообщает нам закадровый голос Константина Симонова,— это тот самый старик из «Старика и моря», которому Хемингуэй дал в своей повести имя Сантьяго. Теперь ему восемьдесят семь...».

Одно время в нашем документальном кино успехом пользовались мнимопонятые приемы художественной кинематографии: инсценировки, ласкающие глаз контражуры, отсутствие драматизма мысли в съемке и монтажном решении.

Но взаимовлияние художественного и документального кино шло в ином направлении. Кинокритика часто и справедливо отмечает развитие тенденции документальности в современном художественном фильме. Происходит и обратный процесс: образность художественного кино проявляется и в документальном. Но совершенно иначе, чем в «бесконфликтные» времена.

Своеобразие образного мышления — в воплощении общезначимого через личное. Это индивидуальное восприятие художника, выраженное в системе зримых деталей, неповторимых черт характера.

Из книги «Завтра и сегодня», выходящей в издательстве «Искусство».

Некоторыми считалось, что документальное кино вправе показывать отдельные события, человека, но при этом личности документалиста-автора может и не ощущаться. Документалист как бы говорит от имени страны в целом, от имени такой-то киностудии в целом, но не от себя лично. Каждый, кто читал книгу Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы», смог убедиться в том, что «коммуникации борьбы» этого мастера с разного рода бюрократическими извращениями, вульгаризаторством, командованием и прочим шли именно в этом направлении. Вертов хотел пропагандировать и выражать идеи коммунистического настоящего и будущего в той личной интонации, с той страстью и убежденностью, которая ему была присуща. А те, кто отклонял предложение Дзиги Вертова, в конечном итоге, независимо от того, имели они эстетическое образование или не имели такового, проводили определенную эстетическую, вернее — антиэстетическую, линию— они хотели уравнять, растворить данного художника в некоей безличной абстракции.

Здесь не место разбирать, в каких случаях терпели поражение Вертов и другие передовые мастера советского кино, а в каких — упростители. Но суть борьбы заключалась в отстаивании документалистом права на индивидуальное осмысление единой задачи. Права на эмоциональную многокрасочность и философское богатство коммунистической кинопублицистики.

Примечательное явление в документальном кинематографе последних лет: мы ждем от каждой картины (а иногда даже от простого сюжета в хронике) и новизны материала, и самостоятельности в постановке вопросов, и неожиданности индивидуальной интерпретации этого материала документалистом.

Сколько раз мы видели на экране Париж. Бесконечно снимали его французы, не раз на его улицах появлялись советские мастера и мастера многих стран. Казалось, все, что могло быть сказано о Париже документальным кинематографом, уже сказано. Но вот из Грузии приехал режиссер Асатиани, посмотрел своими глазами на улицы и набережные великого города, на прохожих, на молодежь, и мы увидели новый Париж — асатианевский.

Что же дает документальному кинематографу широкое развитие субъективного начала? На экране появляется то, что скрыто от поверхностного взгляда, но что обостряет наше ощущение новизны, неожиданности, остроты материала, что делает кинематографическое изображение заразительным.

Мне запомнился недавний разговор с молодым автором, написавшим в своем сценарии о современном большом заводе невнятными, хотя и часто употребительными фразами.

— Неужели вы сами ничего интересного не увидели на огромном современном заводе?— спросил я.

— А что там может быть особенного?— возразил мой собеседник.— Завод как завод.

В этом ответе — либо непонимание сущности искусства, либо равнодушие. Третьего не дано.

Я знал одного документалиста, который обладал многими профессиональными достоинствами, кроме одного — способности размышлять, сопоставлять явления. Чтобы скрыть это, он с первых же кадров своих фильмов брал самые высокие ноты, для того чтобы захватить зрителя врасплох, повести за собой. Такой интонации хватало не надолго. Напряжение постепенно ослабевало, высокая нота не впечатляла, начинала постепенно приедаться. Обнаруживалась духовная несостоятельность замысла.

Развитие индивидуально-авторского начала в новаторской практике советского и мирового кино ставит много других, подчас

гораздо более сложных проблем содержания и формы документального кинопроизведения.

Распространение на кинопублицистику общих закономерностей нашего искусства уже привело и, к счастью, будет приводить к расширению содержания, к изменению характера документального кино, его стилистических форм.

Примечательная особенность новой образности документального кино — использование контрапунктического построения, драматической конфликтности, многоплановой, рождающей неожиданные ассоциации для решения прямых пропагандистских, агитационных задач.

Документалист может сопоставлять отдельные факты, наблюдения, противопоставлять их друг другу, находить созвучия и разнозвучия, резкие определенности и нерезкие полутона в соответствии с внутренней логикой произведения. Наряду с фильмом-наблюдением, фильмом-призывом, фильмом-информацией, фильмом-рассказом о событии или человеке, фильмом — документальной эпопеей или поэмой появляются и фильмы-размышления, ставящие те или иные публицистические проблемы так, как их способна поставить острая журнальная или газетная статья.

Когда мы говорим, что кинематограф способен и наблюдать и исследовать явления жизни, то из этого с неизбежностью проистекает и то, что художник ставит вопросы, строит гипотезы, следит за диалектикой развития события, поступка, мыслей героя.

В картине «Подвиг» перед нами разворачиваются страницы биографии Феликса Дзержинского. Но фильм — не собрание анкетных данных, а размышление о жизни. В «Подвиге» воспроизводятся исторические документы, в которых выражено понимание Дзержинским моральных основ деятельности чекиста, решительное осуждение им произвола, клеветы, субъективизма. В самые тяжелые дни гражданской войны, в самые опасные моменты Дзержинский не переставал думать о советском человеке, о его достоинстве, о завоеванных им демократических правах. Эта часть биографического фильма «Подвиг» ставит проблему, далеко выходящую за рамки изображаемого события, времени.

Поиски новых моделей (часто теоретически не осознанные) и переосмысление старых привычных образных структур составляют сейчас характерную черту документального кино наших дней.

Отсутствие эксперимента приводит к остановке эстетического развития и к отрыву от потребностей жизни, поправимому иногда легко, а иногда с огромными трудностями.

Обращу внимание читателя на некоторые тенденции в документальном «моделировании» новых жизненных явлений в короткометражке студентов ВГИКа «Чугун», созданной на грузинской студии. Содержание короткометражки — день на металлургическом заводе. Рабочий у печи, цех, движение его по цеху, завтрак, продолжение работы, окончание рабочего дня, душ, переодевание, рабочий выходит на улицу. Как будто бы простое наблюдение, устоявшаяся форма киноочерка.

Новое в нем — полемика со штампами кинопериодики. Нет, например, сухого перечня фамилий передовиков производства, не приведен процент выполнения ими плана, не указано, кто мастер и кто начальник цеха и т. п.,—всего того, что одно время считалось обязательным в документальном кино при воспроизведении на экране процессов труда. Нет в «Чугуне» даже интервью—формы, которая получила в середине 60-х годов необычайно широкое распространение.

Картина безречевая.

«Чугун» опровергает и схематические нормы и ту эстетику бесстрастности, кото-

рую некоторые зарубежные сторонники «синема-верите» считают непременным признаком правдивости экранного изображения.

Утверждение истины в фильме «Чугун» не «выводится» в виде готовой математической формулы, как это практиковалось в «решебниках» — пособиях, предназначенных для подготовки гимназистов к экзаменам. В фильме «Чугун» авторская позиция выражается средствами отраженными, однако достаточно ясными и впечатляющими.

На экране — рабочие, они работают легко, и легкость эта не от легкости труда, а от уверенного владения профессией. Труд доставляет им наслаждение. Движения их свободны, общение людей друг с другом непринужденное. Есть что-то подкупающее и в том, как герои «Чугуна» ведут себя во время перерыва.

Один критик «Чугуна» был недоволен: почему-де рабочие советского завода завтракают не в специально оборудованной столовой. Но разве дело в блеске стекла и строгости линий бетона современного ресторана? Разве нельзя показать человека в его повседневном окружении (в данном случае — во время перерыва в цехе), так, что зрители уже сами смогут представить героев в иной обстановке — дома, на стадионе, на выставке, на улице или в том же самом ресторане?

Кончается рабочий день. Душ, переодевание. Рабочие выходят на улицу. Прощаются до новой встречи. Нам никто ничего не объясняет, мы воспринимаем зрелище непринужденно. Мы видим людей, которым легко дышится, которые могут со вкусом делать все, в том числе и трудную работу.

«Чугун» — это фильм-зарисовка, фильм-этюд, полемически заостренный против определенности схематизма и неопределенности объективизма.

Любопытен опыт украинских документалистов — картина «Гимнаст». Это тоже кинонаблюдение, но как и в фильме «Чугун», мысль вытекает из действия, а не подменяет его. Содержание картины несложно: выполнение гимнастических упражнений на различных снарядах выдающимся советским гимнастом. Что тут нового? Новое в самом подходе к задаче.

Авторы с первых же кадров стремятся сблизить нас с героем. Мы замечаем, что у него добрые глаза. Нам бросаются в глаза его человеческое обаяние и его собранность, лишенная профессиональной сухости, привычной деловитости.

Драматургический нерв фильма — соревнование советского и японского гимнастов. Каждый из них достиг совершенства. Получить перевес одному из соревнующихся кажется совершенно невероятным. Заметить тончайшие нюансы в исполняемых движениях нам — не профессиональным судьям гимнастики — как будто невозможно. И все-таки авторы, деталь за деталью, накапливают те элементы, которые создают это невидимое превосходство советского гимнаста. Взгляд одного спортсмена, взгляд другого, реакция публики, едва заметное волнение тренера — все это, соединенное вместе, в конце концов доносит до нас средствами документального изображения эмоциональное ощущение битвы, давшейся невероятно тяжело.

В сердцевине этого фильма-наблюдения тоже лежит определенная модель.

Форму фильма, состоящего из серии интервью, предложил француз Жан Руш в своей «Хронике одного дня». Чехословацкие документалисты широко пользуются методами киноанкетирования. Советская кинематография еще в 20-е годы знаменитыми работами Эсфири Шуб, положившими начало столь популярному сейчас жанру монтажных фильмов, показала плодотворность использования старой хроники для создания современных картин. Такие картины, как

«Россия Николая II и Лев Толстой», «Падение династии Романовых» и другие, создали поразительную по своей публицистической, эмоциональной остроте традицию, она получила широкое распространение в разных странах. Анализу такого типа картин посвящена книга американского историка кино Джея Лейды «Из фильмов — фильмы». Польский фильм «Реквием по пятиста тысячам» — об оккупированной немецкими фашистами Варшаве, шведский антифашистский фильм «Mein Kampf» («Кровавое время»), фильм «Япония в войнах» и т. п. — все это свидетельство жизненности открытия советских документалистов, сделанного еще в 20-е годы.

Все более широкое распространение получает не «чистый» фильм, состоящий только из старого хроникального материала, а фильм, в котором сочетается старая хроника с новыми съемками. Этот метод позволяет проверить связи прошлого с настоящим, рассказать о больших исторических событиях, преобразованных с поражающей воображение наглядностью и достоверностью.

На этом не заканчивается перечень моделей документального кино. Их много. И будет возникать еще больше по мере развития принципа субъективного авторского начала для выражения общезначимых идей.

Появление новых моделей документального киноповествования выражает не только количественные, но и качественные изменения в структуре документального кинообраза.

Рассмотрим картину Киргизской студии «Там, за горами, горизонт» (о которой появлялись рецензии в печати) с одной только точки зрения — поисков новой модели документального фильма. Напомним, что содержание этой картины раскрывается методом киноинтервью. Перед нами четверо геологов. Нам показывают их в горах, в движении, но больше всего в палатке во время обсуждения интересующих их проблем. Все четверо — настоящие геологи. Перед аппаратом себя ведут свободно. Манерность почти не ощущается. Их разговоры, собственно, и составляют содержание картины. Но это не цепь интервью, объединенных одной целью, как, например, интервью с моряками в картине «Корабли не умирают», когда все они отвечают на один и тот же вопрос: «Почему вы связали свою жизнь с морем?» В картине «Там, за горами, горизонт» геологи связаны нитью общего разговора, общих интересов. В этом особенность — и достоинства и слабости картины. Но здесь происходит не простое чередование мнений товарищей по работе. Средствами документального кино выявляются драматическое столкновение, драматический конфликт, поединок взглядов! Это новое!

Молодой геолог Володя после тяжелого путешествия в горах Киргизии решает уехать в другое место, тоже не легкое, требующее большой выносливости. Ему не по душе условия существования в горах Киргизии, в этой геологической партии. Товарищи пытаются Володю разубедить. Возникает спор. Тема спора: как жить? С какими бытовыми неустройствами можно мириться? Что такое мужество? Что такое жестокость? Что такое доброта?

Проходит год. Те же геологи, только нет Володи. Знакомые герои оценивают итоги прожитого года. Вспоминают о Володе. Пытаются проанализировать сильные и слабые стороны своей позиции, сильные и слабые стороны позиции Володи.

Сопоставление точек зрения, уход от простой фактографии в «психологию факта», выявление в речи каждого из героев его индивидуальности, его манеры поведения, его способа мышления, его отношения к жизни — это живое, современное в картине «Там, за горами, горизонт».

Но в ней есть и старое. Оно — в досадных затяжках, в нарочитом косноязычии геологов, наконец, в том, что сам конфликт между Володей и его друзьями выражен неуверенно, расплывчато. Точки зрения спорящих иногда теряют свои очертания, и возникает ситуация, которую Константин Симонов, говоря о театральной и кинодраматургии, определил как «игру в поддавки».

Записанное на пленку живое движение речи героев приводит к тому, что авторы в какие-то мгновения теряют свою власть над снятыми ими персонажами. Хорошо, что авторы не назойливы, что они дают «проявиться» своим героям; то нам кажется, что протест Володи против неустроенности, неорганизованности быта геологов эгоистичен, то мы ощущаем его правоту. Сколько раз отмечалось в печати, что неумеющие или равнодушные хозяйственники свою неумелую и равнодушную работу прикрывают громкими фразами о якобы непоправимой специфике данных условий труда! Так бывало не раз и на целине и на новостройках. Поэтому в некоторых суждениях Володи улавливается не мелкобуржуазный индивидуализм, а обоснованная рабочая позиция человека, заинтересованного в толковой организации дела. По-видимому, почувствовав некоторую расплывчатость намеченного драматического конфликта, создатели фильма в финале вкладывают в уста одного из геологов фразу о частичной правоте Володи. Во всем этом ощущаются авторская неуверенность, нерезкость выявления их внутренней позиции, тревожные, неоформившиеся поиски то в одном, то в другом направлении.

Компромиссность огорчительна. Но очевидные следы ее в картине «Там, за горами, горизонт» не мешают увидеть то характерное и жизненно убедительное, что схвачено и выражено авторами, не мешают убедиться в плодотворности авторского стремления — проследить конфликт в его естественном движении.

Надо понять трудность, которая стояла перед создателями картины «Там, за горами, горизонт». Они не могли нарушить органичность поведения и речи персонажей — неактеров, заставить их произносить написанный текст.

Драматурги, создающие театральные пьесы или сценарии художественного фильма, более свободны и в композиционном построении и в речевом содержании. Для выражения конфликта они могут найти такую систему словесной выразительности и изобразительных деталей, которая свободно и четко передаст замысел. Нарочно форсировать конфликт чрезвычайно опасно. Появится определенность, но исчезнет непосредственность. Рисунок конфликта станет четче, но доверие зрителя к изображению будет подорвано.

Возникает вопрос: разрешима ли в документальном кино та задача, что поставлена в фильме «Там, за горами, горизонт»? Можно ли, сохраняя непосредственность документальных съемок, добиться драматической полноты изображения? Этот вопрос своим несовершенным фильмом поставили перед нами документалисты Киргизской студии, создавшие картину «Там, за горами, горизонт». Ответ на него может дать только творческий эксперимент.

Остановимся более подробно в связи с этой картиной на проблеме интервью в документальном кино. Частью документалистов интервью рассматривается как панацея от всех бед. Можно сохранить привычную лексику и интонацию закадрового голоса, привычную съемку, композиционные схемы, но если в добавление к этому ввести интервью... картина уже современна!

За последнее время появилось немало фильмов с интервью, которые решительно не изменили ни банальности замысла, ни

его выполнения. Интервьюируемый герой или говорит претенциозно, или сам по себе неинтересен, или же не умеет вести себя перед аппаратом. В сущности, это тот же закадровый текст, только произнесенный героями с нарочитой простоватостью.

Инфляция интервью, к тому же посредственного характера, ничего нового и интересного принести не может.

Получение интервью требует от режиссера документального кино той же тонкости, знания психологии человека, такого же педагогического таланта, как и от режиссера художественного фильма. Разница лишь в том, что документалисту в некоторых отношениях труднее, чем «художественнику». «Художественник», как правило, имеет дело с актером, которого он, режиссер, выбрал, понимает, в которого верит. А документалисту надо подчас снимать только этого человека и никакого другого. Или же иметь дело со случайными для кинопроизводства людьми.

Проанализируем несколько особенностей мастерства получения интервью. Главное условие успеха — выбор интервьюируемого. Герой должен быть интересен зрителю.

Но выбрать — мало. Необходимо поставить перед снимаемым такую задачу, которая ему была бы близка, понятна, «провоцировала» бы его на непосредственные действия, побуждала б к естественному, непринужденному разговору.

Венгерский режиссер А. Ковач снял картину «Трудные люди» — об изобретателях. Весь фильм состоит из четырех больших интервью. Каждое интервью — это рассказ о том, как изобретатель боролся с бюрократами за осуществление своей идеи. Весь фильм в целом — пример острой общественной самокритики художника социалистической страны.

Как работал Ковач со своими героями? Не скрытая камера дала ему возможность подобрать ключ к сердцам героев. Зная характер снимаемых и глубокое понимание ими государственной важности их работы и работы самого Ковача, режиссер смог прямо сформулировать перед своими друзьями-изобретателями требования фильма. Он не применял обманных ходов, не пытался искусственными раздражителями вызвать эмоциональное возбуждение героев. Ковач добился своего глубиной постановки вопроса, четким анализом задачи и верным выбором героев.

Такой метод не единствен и далеко не всегда возможен. Иногда уместна скрытая камера, портативный микрофон. Так снят, к примеру, эпизод на скамейке одесского бульвара в фильме «Корабли не умирают».

Говорят, одесситы — прирожденные кинематографисты, а Италию называют огромной съемочной площадкой. Но, увы, мы знаем и плохие картины, снятые под щедрым южным солнцем. Кроме темпераментных типажей нужны еще и острый глаз, и чутье документалиста, и современное мастерство.

В картине «Корабли не умирают» хорошо подобраны типы моряков, чья морская жизнь закончилась, а сердце живет прежним. Найдено любопытное звуко-зрительное решение. На общем плане сначала слышен говор нерасчлененной речи. Мы только улавливаем специфическую интонацию южной, одесской, морской, портовой речи. Интонация абсолютно верная. Но слова неразличимы. Мы прислушиваемся. Аппарат приближается к скамейке на одесском бульваре. И здесь для нас, зрителей, выделяют звуковые крупные планы (наши кинематографисты еще недостаточно овладели выразительной стилистикой звукового крупного плана, как научились они владеть изобразительным крупным планом). Один из эпизодов — коротенькая байка о безбородом боцмане, которого когда-то капитан нанимал

в дальнее плавание. Байка остроумная. Весело смеются бывшие моряки и вместе с ними мы. Потом снова — неясные очертания общего звукового плана и снова звуковое укрупнение: печальная реплика седого «покорителя морей» о том, что вся жизнь его в прошлом, а сейчас он просто ждет своего череда. И снова вспыхивает неясный говор. Печальное и радостное соединяются вместе. Общее впечатление — прекрасного братства людей, слившихся с морем, с его тревогами и героикой, слившихся настолько крепко, что и сейчас, с пенсионной книжкой в кармане, они остаются его покорителями и его сынами.

В документальной съемке и звукозаписи, как и в художественной, действует закон органичности образа.

Превышение психологических смысловых нагрузок, выполняемых интервьюируемым, приводит к разрушению органичности, единства формы и содержания.

Полярные противоположности в документальной съемке наглядно предстают в короткометражной картине, созданной на Свердловской киностудии режиссером Л. Оболенским (тем самым, кто начинал в мастерской Л. Кулешова в 20-е годы) по сценарию его и студента ВГИКа И. Богуславского. Фильм называется «Остановка в пути». Журналист останавливается в городе Шадринске, чтобы собрать материал о знаменитых жителях этого города. Два человека ведут действие в этом фильме: молодой журналист и руководитель музея. Молодой журналист не может произнести ни слова, настолько его, по-видимому, связывают киноаппарат и сознание высокой ответственности перед зрителем.

Руководитель шадринского музея влюблен в свой город. Он знает знаменитых земляков и все, что было создано ими. Книги, реликвии прошлого в руках этого замечательного человека оживают. И когда он начинает говорить, держа в руках, скажем, книгу в издании Ладыжникова, вспоминая о письме Горького Ладыжникову, мы его слушаем с вниманием и волнением. Все органично.

Получение интервью в современном документальном кино — это работа прежде всего психолога, педагога, художника. Простой и доступный для зрителя результат, способный его увлечь, заинтересовать и убедить, достигается сложной подготовительной работой.

Я думаю, что о работе документалиста-режиссера, добытчика интервью, может быть написана столь же не простая книга, как «Моя жизнь в искусстве» Станиславского или «Покупка меди» Брехта.

Законы развития действия в документальном кино иные, чем в игровом, но они также требуют у автора тонкости, такта, творческого темперамента и — научной обоснованности.

●

Документальная картина «Процесс» — о судебном процессе над фашистскими преступниками, происходившем в наши дни в Латвии,— строится следующим образом. Снимают человека в своей квартире. Он живет в Воркуте. Любит туризм. Приветливо улыбается. Потом нам сообщают о другом человеке, проживающем в Канаде. Он неплохо устроился. Затем перед нами предстает третий персонаж этого фильма. Он живет в Соединенных Штатах. Имеет хороший заработок. Делает неплохую карьеру. Недавно выступал вот в этом самом здании, где происходила организованная зарубежными реакционерами так называемая ассамблея порабощенных народов. Он также полон оптимизма. Все трое — выходцы из Латвии.

Но вот действие круто меняется.

Авторы документально достоверно, объективно, но с трудом сдерживаемым негодо-

ванием начинают приоткрывать иной облик тех же самых людей.

В прошлом в небольшом латышском городке они чинили расправы над ни в чем не повинным населением. Они арестовывали, били, сажали в тюрьмы, расстреливали советских граждан, своих соотечественников. Вот помещение, в котором находились обреченные на смерть. Вот могилы. Вот свидетельства чудом оставшихся в живых. Вот приказ, подписанный тем самым господином, который выступает с речами в Соединенных Штатах, причем приказ этот дается в определенном контексте: сначала крупный план американской газеты со статьей, доказывающей невиновность фашистского преступника, непричастность его к деяниям, имевшим место в небольшом латышском городке в дни войны, а вслед за этим в сопоставлении со статьей приведен подлинный документ, обличающий преступника. Документы сталкиваются, рождается истина.

«Процесс» — картина документальная, но строится она с точным учетом эмоционального воздействия на зрителя. Для авторов этой картины далеко не безразлично, как построить рассказ.

Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства» пишет: «Представьте себе, что речь идет об угрозе и затем об исполнении ее — об убийстве; одно получится впечатление, если мы раньше познакомим читателя с тем, что герою угрожает опасность, и будем держать читателя в неизвестности относительно того, сбудется она или не сбудется, и только после этого напряжения расскажем о самом убийстве. И совершенно иное получится, если начнем с рассказа об обнаруженном трупе и только после этого в обратном хронологическом порядке расскажем об убийстве и об угрозе. Следовательно, самое расположение событий в рассказе, самое соединение фраз, представлений, образов, действий, поступков, реплик подчиняются тем же самым законам художественного сцепления, каким подчиняются сцепления звуков в мелодию или сцепление слов в стих».

В картине «Процесс» применен совершенно определенный принцип, с которым мы часто сталкиваемся в драматургии: переход действия в его противоположность.

Движение событий, их повороты дают возможность острее выразить сущность события, человека.

В документальной кинематографии закономерны и другие соотношения противоположных явлений, другая форма развертывания их показа.

В картине «Корабли не умирают» рассказывается о гибели советского парохода «Умань». Пристань в Одессе. Сотни встречающих. Все ждут корабль, на котором прибывают оставшиеся в живых члены экипажа «Умани». Спаслось большинство. Но четверо погибло. Среди встречающих и те, кому предстоит испытать безмерную радость встречи, и те, кого ждет столь же безмерное горе.

Прибывает пароход. На нем четыре гроба. По трапу сходят оставшиеся в живых. Зритель видит слезы, склоненные в отчаянии головы осиротевших людей.

И здесь же, рядом, — объятия, рукопожатия.

Смысл сцены — в искреннем рассказе не только о влекущей силе и романтике моря, но и о том, без чего эта сила и романтика немыслима: об опасностях, жертвах.

Сцена на пристани заканчивается скорбно. Именно в эту трагическую минуту с необходимой сдержанностью ставится перед героями фильма «Корабли не умирают» вопрос: «Так почему же вас привлекает море?» Один моряк говорит, что он просто об этом никогда не думал. Родился у моря, вырос у моря и другой жизни себе не представляет.

Большая часть ответов такого же характера. Море вошло в жизнь этих людей со всем, чем оно одаряет и что отнимает у человека. Только в одном ответе есть психологически интересная попытка найти обоснование своей привязанности к морю. Смысл ответа следующий: «Ты идешь навстречу опасностям. Мгновение — и тебе грозит смерть. Но силы собраны, стихия укрощена, и вот ты чувствуешь себя победителем. Ты испытываешь наслаждение».

Слушая это, вспоминаешь стихи Пушкина:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог,
И счастлив тот, кто в дни волненья
Их обретать и ведать мог.

Авторы «Корабли не умирают» представляют морскую жизнь в сопоставлении противоположностей, сложностей. Действие не переходит в противоположность, как в «Процессе» (где это драматургическое построение оправдано самим материалом, идейным пафосом произведения), противоположности сопоставляются, сталкиваются, сравниваются, и это открывает путь для исследования действительных событий, жизненных традиций, психологического облика изображаемой среды.

Документальный фильм, его сценарий открывают возможности отраженного сопоставления и столкновения разных явлений действительности, разных исторических этапов.

Фильм «Последние письма» создан режиссерами Х. Стойчевым и С. Кулишом частично из материалов, оставшихся неиспользованными после выхода на экран картины «Обыкновенный фашизм». Фашистское командование задумало опубликовать последние письма, написанные его солдатами в «сталинградском котле», когда гибель была уже неизбежна. Оно рассчитывало, что публикация этих писем будет свидетельствовать о непобедимости гитлеровского войска.

Но письма оказались разными и в большинстве своем совершенно не соответствовавшими намерениям командования. Даже и в тех немногих письмах солдат, которые остались верными Гитлеру, сквозила обреченность.

Авторы фильма «Последние письма» обращаются к приему контрапункта. Письмо, скажем, говорит об одном, а подлинные кинодокументы обнажают другое — лицемерие фашизма, его низость, преступность, всестороннее ничтожество. Пианист сообщает в своем письме домой самое для него страшное: «у меня нет рук». Слова эти падают на протянутые пальцы приветствующего своих солдат фюрера.

Многократными повторами проходят мимо нас куклы разных мастей и разной величины. В сопоставлении с фашистскими парадами. Кукол подкрашивают. Символика не наносная, а прорастающая сквозь документальный материал.

На кадры искалеченных, выбывших из строя немецких солдат побежденной и опустошенной гитлеровской армии падают слова из секретного приказа: «Создать миф о сталинградской битве». И в тот момент, когда перед зрителем возникает законченный образ разгромленного фашизма, действие перебрасывается в современную Западную Германию.

Бундесвер обучает военному делу школьников. И школьники начинают говорить тем же языком, каким говорили их отцы, готовясь к походам четверть века назад. То же кликушество, тот же милитаристский ажиотаж, та же нахальная самоуверенность, цена которой становится особенно очевидной в сопоставлении со зрелищем «сталинградского котла». Подростки из современной западногерманской школы маршируют с такой же наглой четкостью, с какой

маршировали их предшественники при Гитлере. А один школьник написал домой в ортодоксальном эсэсовском духе: «Когда я взял автомат, я был вне себя от радости».

Сложные чувства возникают у зрителя в этот момент. Они обращены не только в прошлое, но в настоящее и в будущее. Нас заставляют насторожиться еще раз: «История может повториться».

Письма немецких солдат из «сталинградского котла» и немецких школьников из западногерманского города сопоставляются, сталкиваются не прямо, а отраженно, и отраженный показ в данном случае обладает не меньшей образной силой, чем прямое, обнаженное сталкивание фактов, событий.

В философской литературе существует понятие амбивалентность. Оно означает, что одно и то же лицо или предмет может вызвать противоположные чувства, отношения. Об амбивалентности писал, например, Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж».

Термин амбивалентность имеет свою традицию в теоретической литературе.

Если один и тот же предмет или лицо может вызвать взаимоисключающие чувства, то это с неизбежностью влечет развитие драматического конфликта, глубина, правдивость и убедительность которого зависят от таланта автора и характера его замысла.

Наглядный пример амбивалентности — начало «Ричарда III» Шекспира. Анна ненавидит Глостера, будущего Ричарда III, ненавидит за то, что он убил ее отца и ее мужа, за то, что он мерзок, подл, уродлив, лицемерен.

Вспомните встречу Анны и Глостера у гроба. Они полны ненависти друг к другу.

Шаг за шагом Шекспир в этой сцене прослеживает душевные движения Анны, искусное наступление Глостера. Читатель помнит, вероятно, что это самое разящее из всех разящих столкновений шекспировских трагедий заканчивается согласием Анны стать женой Глостера и восхождением его на престол в качестве короля Ричарда III. Закон амбивалентности предстает здесь с потрясающей силой. Несовместимое как бы совмещается в сердце Анны. (Это вовсе не означает, что произведение искусства должно являться иллюстрацией к теоретическому тезису, что погубило бы искусство. Речь идет о более сложной диалектике воплощения объективных законов драмы в каждом произведении.)

Французский исследователь А. Моль, автор книги «Теория информации и эстетическое восприятие», пишет:

«Симфония, картина, фильм, мультипликация — эти сообщения несут информацию, практически не ограниченную по сравнению с пропускной способностью человеческого восприятия».

Отсюда проистекает возможность и необходимость многократного прочтения романа, повторного прослушивания музыки или просмотра фильма, разнообразие решений на сцене классических пьес, того же «Ричарда III». Этим же частично объясняется и множественность аспектов восприятия одного и того же произведения, различия его трактовок, возникновение дискуссий между критиками, эстетиками и т. д.

Эстетической «информацией», другими словами — сложной идейно-художественной многогранностью, обладают как произведение игровой кинематографии с его системой характеров, сюжета и т. д., так и искусство прямого ударного действия — документальный фильм. И документальное кино, если оно хочет сохранить такую ударность — социологическую, интеллектуальную, эмоциональную, — должно обладать композиционной многоплановостью, многослойностью, способной будить ассоциативный мир зрительской аудитории, вызывать его к активной деятельности как в процессе

восприятия фильма, так и после его просмотра.

Многоступенчатость существует не только в системах запуска космических ракет, но и в эмоциональной сфере человеческой жизни. В том, как художник строит свое произведение.

А как быть с такими испытанными простыми приемами изобразительности, как, например, контражур, которые не требуют, казалось бы, многоплановости, многоступенчатости? Не от лукавого ли они, особенно в искусстве документального кино?

И в документальном фильме возможен контражур, хотя бы для пародирования плохого искусства или высмеивания операторских стандартов и т. д. Возможно, что и стандартная колышущаяся веточка на первом плане кадра не так уж криминальна. И веточка может пригодиться для выполнения той или иной эстетической функции. Но такие приемы изображения имеют право на существование только тогда, когда их каждый раз по-новому осмысливают.

У нас принято делить фильмы по жанровым «ведомствам»: художественное отдельно, документальное отдельно.

Это устаревшая схема.

Художественное кино «документализируется». Кругозор документального кино становится шире, оно также меняет свой язык. Оно исследует не поверхность — глубины жизни.

Специфика не исчезает.

Но обветшалые перегородки рушатся. Возникают новые образные структуры фильмов.

Как ни своеобразно документальное кино, и в нем действуют, специфически преломляясь, общие закономерности образности, и простые, и сложные, даже такие, как амбивалентность.

„Двадцать шесть комиссаров“

Кора Церетели

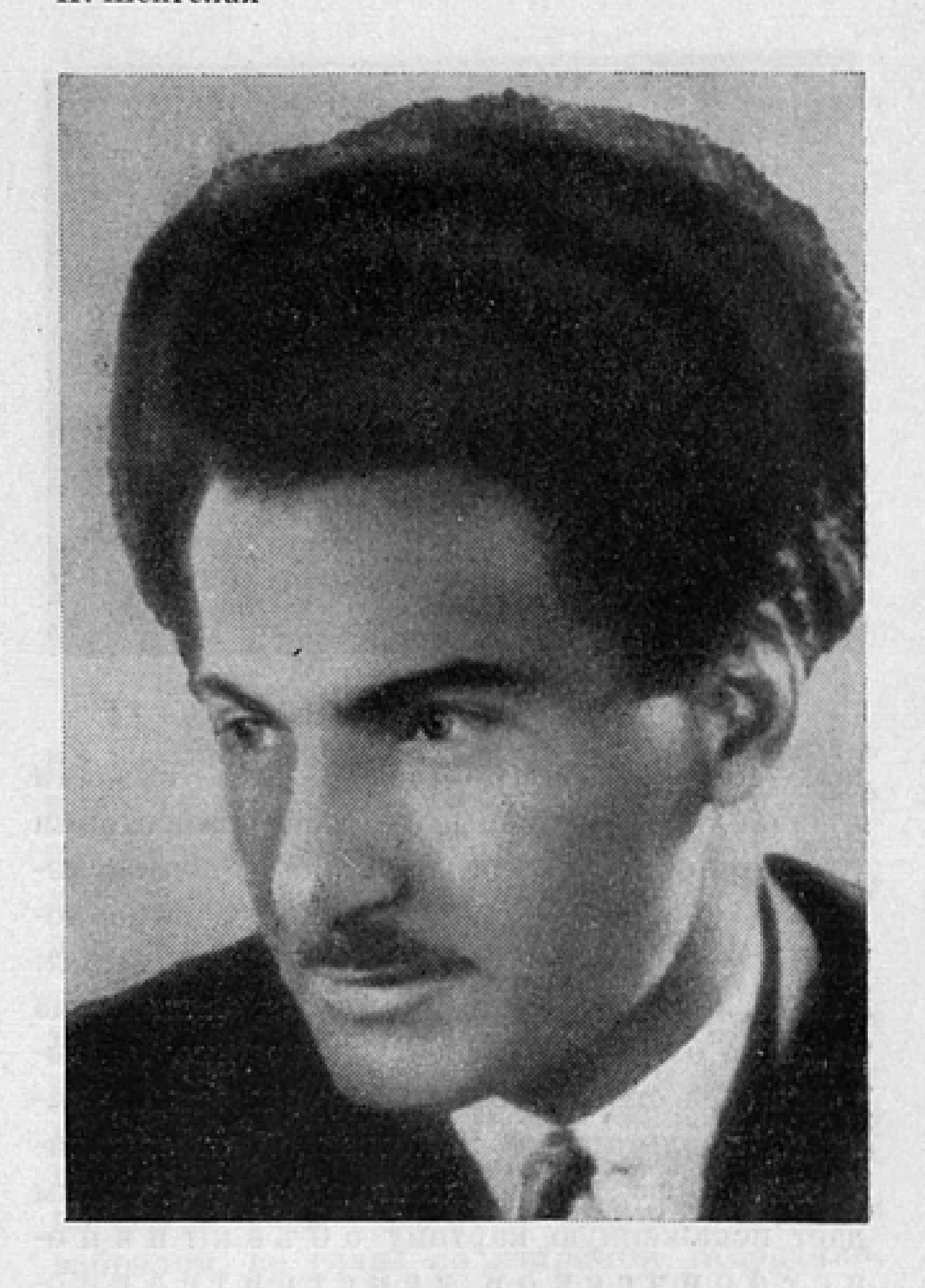
Почти сорок лет назад на небосклоне нашего искусства вспыхнуло имя Николая Шенгелая. Он был человеком трудной судьбы. Его короткая жизнь в искусстве была отмечена не только смелыми творческими поисками, победами, но и неудачами, трагическими срывами. Шенгелая погиб на сороковом году жизни в автомобильной катастрофе.

Имя его нередко называется рядом с именами зачинателей нашей кинематографии — Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко. Но фильмы его, даже самые интересные и безоговорочно принятые — «Элисо», «26 комиссаров»,—еще не заняли заслуженного места в истории советского кино. Оценки конца 20-х — начала 30-х годов, в которых присутствуют все огрехи оперативных газетных рецензий, до сегодняшнего дня кочуют из одного обзорного исследовательского труда в другой. Из десятилетия в десятилетие повторяются необъективные утверждения, поспешные и ошибочные выводы, датированные годом выпуска фильма.

Шенгелая не раз повторял, что пришел в кинематограф с целью отразить общечеловеческое значение Великой Октябрьской революции. Первым даром Октября, его величайшим завоеванием он считал национальное раскрепощение народов, освобождение маленьких народов от гнета колониализма. Эти мысли и привели Шенгелая к небольшой повести А. Казбеги «Элисо». Драматическая коллизия повести была им совершенно изменена, остался лишь факт насильственного выселения жителей чеченских аулов в Турцию, предпринятого царским правительством в 1864 году. Темой фильма стала не трагедия любви юноши-христианина и девушки-мусульманки, на пути которых встала неодолимая религиозная преграда, а движение народной массы, восставшей против национального порабощения.

Темпераментный монтаж, редкое чувство ансамбля, умение создавать массовые эпизоды на одном дыхании дали возможность Шенге-

Н. Шенгелая

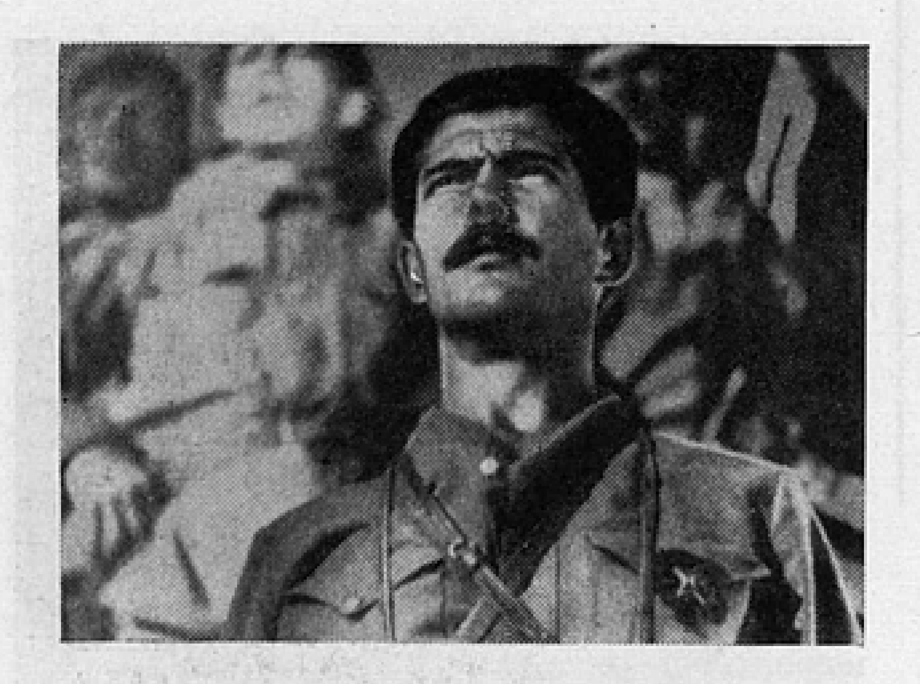


лая воплотить на экране сложный образ народа, массы. «Элисо» подготовила появление «26 комиссаров». В пору звукового кино (в 1932 году в Грузии уже были поставлены первые звуковые фильмы) Шенгелая снимает немой фильм о революции. Почему? Для задуманной цели ему оказался необходим монтажный кинематограф с его пластикой, с его буйными, острыми ритмами.

Появление киноэпопеи о 26 комиссарах имело разонанс во всей нашей стране. Почти все газеты опубликовали рецензии на этот фильм, созданный режиссером Н. Шенгелая на небольшой, только что организовавшейся кинофабрике Азербайджана. Газета «Кино» даже посвятила обсуждению фильма несколько номеров. И все единодушно сошлись в одном: фильм—значительное произведение советского киноискусства. Но оценки резко разделились. Многие творческие работники не приняли принципы режиссера, не согласились с задачей, поставленной им перед собой. Они считали запоздалым утверждение на экране коллективного героя, «мыслящей массы», когда «во главу угла» мастерства режиссера ставилось умение работать с актером, когда явно возрос интерес к человеку, к индивидуальности с ее душевным миром. С этой позиции режиссера критиковали за то, что ему не удалось создать убедительные образы каждого из двадцати шести комиссаров.

Можно понять авторов этих критических статей. Их захлестывали тогда новые события в кинематографе, сложные вопросы, связанные с приходом звукового кино. Удивительно только, что это интереснейшее, сложное и неровное произведение Н. Шенгелая не нашло объективной и серьезной оценки и позже. Так, в 1-м томе фундаментальных «Очерков истории советского кино» Н. Лебедев утверждал, что неудача в создании образов С. Шаумяна и его соратников объяснялась тем, что «в погоне за портретным сходством Шенгелая пригласил исполнителей главных ролей по «типажному» признаку» (!). Далее он писал, что фильм этот был поражением Н. Шенгелая, его «идейной и творческой неудачей».

Первая попытка подробного серьезного исследования «26 комиссаров» была сделана лишь в 1964 году молодым киноведом Н. Гаджинской («Вопросы киноискусства», № 8). Однако Гаджинская, обстоятельно проанализировав фильм, впала в другую крайность. Увлекшись сопоставлением исторической правды с художественным произведением, она стала рассматривать события, происходящие в фильме, сверяя их с главами «Очерков истории КП Азербайджана». Она пишет: «...Хотя решающей причиной падения Советской власти в Баку летом 1918 года были иностранная интервенция и предательство контрреволюцион-



ных партий, определенную роль сыграли и ошибки, допущенные самими комиссарами (назвав постановление Бакинского совета изменой, они добровольно сложили свои полномочия.—*К. Ц.*)». И тут же делает вывод: «Шенгелая же исходит в своем фильме из мысли о безукоризненном руководстве и, выдвигая на первый план тему ошибки бакинского пролетариата и косвенной ответственности его за гибель комиссаров, тем самым дает искаженную картину объективно-исторической действительности» (разрядка моя.—*К. Ц.*).

Надо ли объяснять, что подобное утверждение делается без учета задачи художника, целью которого был отнюдь не показ личных судеб комиссаров и их методов руководства, не лишенных просчетов, а раскрытие сложности революционной борьбы, воплощение трагедийного образа трудовой массы, раздираемой противоречиями.

Время, которое взялся отразить в своем фильме Шенгелая, было насыщено драматическими событиями. Как известно, в марте 1918 года в Баку — мощном промышленном центре Закавказья — была провозглашена Советская власть. Окруженная со всех сторон вражеским кольцом, многонациональная армия рабочих нефтяных промыслов во главе с большевистским руководством вела мужественную борьбу с провокационной подрывной работой соглашательских партий. Северокавказская контрреволюция препятствовала подвозу продовольствия в Баку. В городе начался голод. Отряды Красной Армии вынуждены были отступить к самому Баку. Тогда дашнаки, эсеры и муссаватисты заключили сделку с английским капиталом, который рвался к нефтяным промыслам. Соглашательским партиям удалось поколебать измученный голодом и лишениями народ в его решимости держаться с большевиками до конца. Советская власть в Баку пала. 26 комиссаров — руководителей Бакинской коммуны, — преданные соглашателями, были брошены в тюрьму. Массы скоро осознали свою ошибку, но ее трагические последствия не минули сказаться. Город, нефтяные промыслы были разграблены. Вскоре Баку был захвачен германо-турецкими оккупантами. Перед их вступлением в город бакинских комиссаров, освобожденных из тюрьмы, эвакуировали на пароходе в советскую Астрахань. Но контрреволюционное командование парохода привело его в Красноводск, где комиссары попали в руки англичан и эсеров. 20 сентября 1918 года в Закаспийской степи бакинские комиссары были расстреляны.

В фильме Шенгелая показаны последние дни Бакинской коммуны. Он начинает с появления англичан и кончает трагической гибелью бакинских комиссаров. В историческом материале, изученном с огромной тщательностью, Шенгелая интересовали не фабульные пружины, не эффектные драматические ситуации, а внутренняя жизнь, так сказать, архитектоника эмоций массы, возникшая в связи с ее великим единением и с ее минутной растерянностью, приведшей к трагической ошибке. Шенгелая советовался со старыми большевиками, рабочими, участни-

ками Бакинской коммуны, изучал архивные материалы. Поиски необходимых исторических документов стали поисками ключа к фильму.

Работу над сценарием Н. Шенгелая начинал вместе с А. Ржешевским, но вскоре соавторы разошлись, и Шенгелая закончил сценарий один.

Проследим путь, которым шел режиссер и автор сценария. Перед нами материалы, которыми пользовался Шенгелая во время написания сценария. Среди них есть один документ, датированный 28 августа 1923 года, — копия выступления Серго Орджоникидзе (вернее — отрывок из этого выступления). Ряд строк подчеркнут красным карандашом. Это три основные темы фильма.

«...Эсеровские банды, расстреливая их (бакинских комиссаров.—*К. Ц.*) под командой английских генералов, хотели обезглавить трудящиеся массы Закавказья и главным образом оплот Советской власти в Закавказье и аванпост мировой революции на Ближнем Востоке — бакинский пролетариат.

Но контрреволюция жестоко ошиблась. Она убила их — Степана, Алешу, Мешади-бека, Ваню, но забыла одно: как ни велики роль и значение погибших товарищей, неизмеримо выше роль и значение авангарда мировой революции на Востоке — бакинского пролетариата. В его среде родились и Степан, и Алеша, и его любимый первенец Ваня Фиолетов. Бакинский пролетариат создал их. Дезорганизованный преступной деятельностью меньшевиков и эсеров, он на минуту поколебался под ужасными ударами врагов. И он жестоко поплатился. Как ни горько, как ни тяжело, а на пятом году это надо сказать, надо сказать хотя бы для того, чтобы сыны учились на ошибках отцов. Убив вождей, контрреволюция не могла убить пролетариат. На второй же день он продолжает свою великую борьбу и доводит ее до победы (разрядка Н. Шенгелая).

«26 комиссаров»



Четыре года их нет, но великая освободительная борьба бакинского пролетариата не останавливалась ни на минуту. В дни шовинистического мракобесия в Закавказье, когда все Закавказье было охвачено человеконенавистничеством, когда меньшевизм с открытым забралом, во главе со стариком Жордания, стал авангардом сначала германо-турецкого империализма, а после англо-французского империализма, а муссаватисты и дашнаки — просто холуями их, когда, казалось, навсегда погибло былое единство трудящихся революционного Закавказья, — только в Баку ярко светил луч пролетарской солидарности».

Итак, первая тема фильма — роль 26 комиссаров в организации революционного движения в Закавказье и неразрывная их связь с бакинским пролетариатом.

Второе тематическое звено, столь существенное для Шенгелая в выступлении Орджоникидзе, — пролетарская солидарность. Враг пользуется минутным колебанием пролетарской массы, следствие этого — расстрел 26 комиссаров. Этот урок, призывающий к бди-

«26 комиссаров»



тельности, должны помнить грядущие поколения.

Третье тематическое звено дает эмоциональную окраску всему фильму и определяет его финал. Это непреодолимая поступь революции в Закавказье.

Вокруг этих трех идейно-тематических звеньев и располагается весь материал сценария. Герой фильма — пролетарская масса эпохи революции. Отсюда: «формально фильм представляется как эмоционально насыщенная политическая речь, в которой слова заменены кинематографическими образами»*.

И еще одна творческая установка, определяющая стилистику будущего фильма: «Выделить какую-либо деталь или показать биографию какого-нибудь героя в этих событиях, по-моему, невозможно и нецелесообразно, потому что основные большие события при правильном показе материала настолько будут связаны с ними, что не останется времени для точного разъяснения действия и художественной разработки его»**.

* Стенограмма выступления Н. Шенгелая 2 июля 1929 года в Баку на собрании старых большевиков, посвященном обсуждению сценария «26 комиссаров». Личный архив Н. Шенгелая.

** Там же.

Таким образом, приступая к работе над фильмом, Шенгелая четко определил для себя сложнейшую задачу, решения которой он упорно добивался как во время написания сценария, так и во время съемок фильма «26 комиссаров».

Для того чтобы быть в состоянии решить эту задачу, Шенгелая изживает в себе романтическую нотку, которая прозвучала в «Элисо». Он делает это намеренно. По словам Ромма, человек с колоссальным, редким темпераментом сумел наступить на горло своей песне. Работу Шенгелая называли и «романтизацией политических формул» и фильмом, в котором политическая направленность превращена в конкретно-убедительные образы искусства.

Итак, замысел был грандиозен. Но всегда и везде ли удавалось режиссеру найти художественный эквивалент этому замыслу?

Не получились композиция фильма, монтаж и компоновка эпизодов «по признакам идейной зависимости и причинной связи друг с другом»*, как это было задумано Шенгелая. Фильм распадался на ряд художественно неравноценных эпизодов.

Центральным образом, проходящим через весь фильм, как этого и хотел режиссер, стал образ массы — раздираемого противоречиями бакинского пролетариата. Режиссер не выделяет в фильме героев. Шаумян, Джапаридзе, Фиолетов...— все они накрепко спаяны, слиты. В центр фильма поэтому ставятся эпизоды, раскрывающие характер массы, и в первую очередь эпизод заседания Совета рабочих и солдатских депутатов, в котором было засилье эсеров. Для того чтобы подчеркнуть остроту конфликта, передать душевное состояние толпы, измученной голодом и страхом, Шенгелая перенес это заседание на улицу.

* Н. Шенгелая. Как мы работали над фильмом. Рекламное издание «26 комиссаров», «Союзкино», 1933.

Эмоциональный центр эпизода — показ колебания и нерешительности масс — подготавливается несколькими сценами: кадрами голода на фронте, которыми открывается фильм, и эсеровским митингом у нефтяной вышки. Таким образом, уже ко второй части фильма у зрителя возникает полное ощущение сложившейся в городе обстановки, в которой лозунг эсеров о приглашении англичан мог быть воспринят обывателями как единственный шанс к спасению и мог поколебать даже некоторые слои пролетариата.

Используя опыт «Элисо», Шенгелая создает тщательно продуманный ритмический рисунок центрального эпизода фильма — собрания. Просматривая режиссерские планы, сохранившиеся в личном архиве режиссера, интересно проследить, как строилась композиция эпизода, как чередуются планы массы и отдельных выступающих.

Вот как передается состояние растерянности толпы:

Савченко* держит речь. На разных планах. Его слушают.
1. В ложах.
2. В рядах.
3. В президиуме.
4. На карнизах.

Возмущенные кричат большевики:
1. Группа комиссаров.
2. Джапаридзе.
3. Азизбеков.

Второй план. Толпа растерянно смотрит то в одну, то в другую сторону.
а) Акцент на Чистякова.
б) Акцент на железнодорожника с бородой.

С движения общий план. Панорама. Разнообразно: слева, справа, вперебивку — лица:
а) Смотрят вверх.
б) Смотрят вниз.
в) Влево.
г) Вправо.

С движения аппарат налетает на президиум. Все лица на аппарат.

Общий план. Через президиум. Стоит председатель. Звонит долго. Зал обращен в его сторону.

* Игорь Савченко — известный кинорежиссер. В этом фильме он исполняет роль эсера.

«26 комиссаров»



Андроников объявляет: «Слово предоставляется Шаумяну».

Люди, обращенные спиной к аппарату, постепенно оборачиваются на аппарат, как бы провожая взглядом Шаумяна.

С первого плана
все больше и больше до полного общего плана —
а) большевики,
б) эсеры,
в) меньшевики,
г) дашнаки.

Постепенно удлиняются кадры, все больше и больше.

Горизонт уходит вдаль, кадры как бы расплываются.

Общий план. Полный зал людей слушает Шаумяна...

Титр: «Товарищи!»

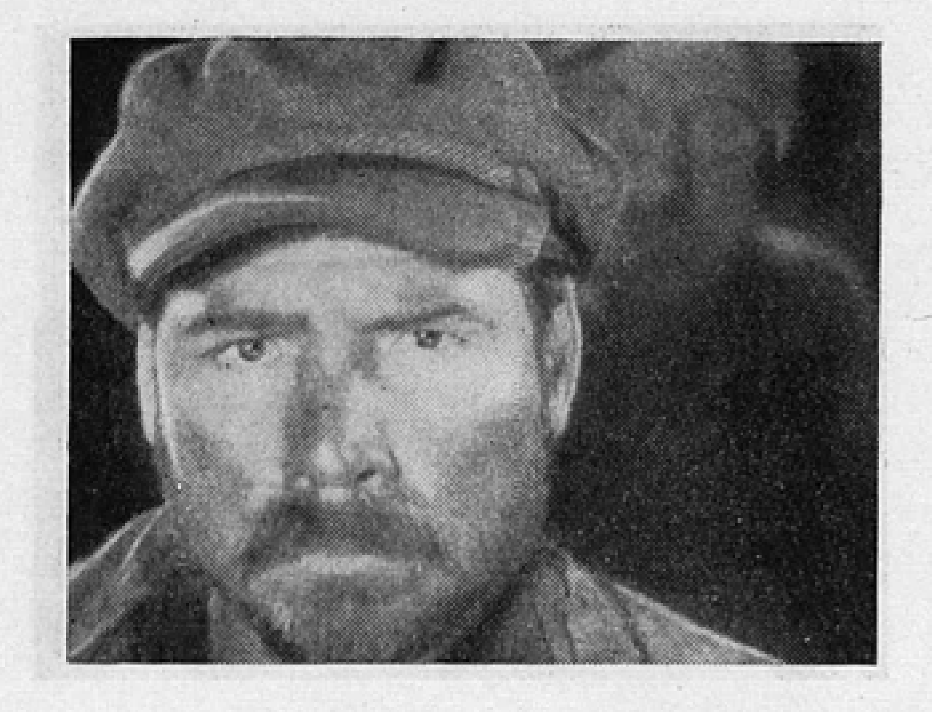
Первый план. Вырвался из группы эсер, закричал:
«Предатель!»

Общий план. Все повернули головы.

Первый план: эсеры,
меньшевики,
дашнаки
улыбаются.

Общий план. Все повернули обратно головы. Пауза. Что скажет Шаумян?..

В этом эпизоде Шенгелая то охватывает массу в целом, то вглядывается в лица отдельных людей. При этом плавные фразы «постепенно удлиняющихся кадров», которыми камера пытается охватить огромное коли-



чество людей, чередуются с неожиданными и короткими первыми планами.

Режиссер не показывает прохода Шаумяна к трибуне — только поворот голов тысячной толпы в сторону Шаумяна, направляющегося к трибуне. В этом движении — единое напряжение мысли массы. Все ждут выступления Шаумяна — кто с надеждой, кто со страхом и злобой. Аппарат всматривается в отдельные лица. Вот он выхватывает из массы рабочего и долго вглядывается в него: что можно прочитать на этом лице? Сомнение и нерешительность. Голод. Не это ли заставляет рабочего склониться на сторону эсеров? Но с другой стороны — он пролетарий, и его сердце принадлежит большевикам.

Думает рабочий. Напряженно думает масса. Это напряжение взрывается выкриком эсера в адрес Шаумяна: «Предатель!» Все повернулись в сторону эсера. Снова в каждом повороте плеча — огромное напряжение массы. И снова аппарат обращается к лицу рабочего, выражающему теперь недоумение. Он встает, медленно подходит к эсеру, кладет ему руку на плечо и тихо переспрашивает: точно ли он назвал Шаумяна предателем?

Так же медленно, в тяжелом раздумье, рабочий возвращается на место и со вздохом решает для себя: «Нет, Шаумян не предатель. Шаумян не виноват: у него нет хлеба, нет войск, нет патронов...»

А в следующем кадре мы видим уже, как масса голосует за приглашение англичан. В тяжелом раздумье, нерешительно тянет вверх руки пролетариат. Не скрывая своего восторга, голосует буржуазия. Удовлетворенно улыбаются эсеры и дашнаки. Агитация соглашателей одержала победу.

Таким образом, в эпизоде Совета, темпераментно снятом оператором Е. Шнейдером, проходит интереснейшее исследование психологии разнослойной массы, оказавшейся перед суровой необходимостью решать судьбу своей страны.

Образы Шаумяна и эсера даны в этом эпизоде согласно творческой установке Шенгелая, о которой говорилось выше: однолинейно, как подсобные характеры, помогающие раскрыть цельный образ массы. С такой же запланированной однолинейностью даны в фильме и другие характеры.

Сложный метафорический строй фильма продолжает дальше развиваться от эпизода к эпизоду. Петля на шее народа затянулась. Отшумели манифестации, на которых дашнаки и эсеры продемонстрировали свой елейный восторг перед интервентами. В этих эпизодах Шенгелая мастерски пользуется средствами сатиры.

Символический образ проданного эсерами и меньшевиками нефтяного царства впервые предстает перед нами в лице чиновника, восторженно аплодирующего англичанам. Он несет огромный транспарант с надписью: «Мы под защитой британского льва». Генерал Денвиль, обращаясь к толпе, дает ей торжественное обещание помочь продовольствием, хлебом... «Демократическая Англия несет свободу малым народам», — заявляет он. Согнувшись в три погибели под тяжестью транспаранта, восторженно аплодирует ему маленький, толстый чиновник. Канат транспаран-

«26 комиссаров»



та выскальзывает у него из рук и обвивается вокруг шеи. Задыхаясь от восторга, он продолжает вопить: «Браво!» — и хватает конец каната зубами.

Изнемогая от распирающего его тщеславия, мечется в толпе член нового бакинского правительства. «Это я, это я сказал первый, что надо пригласить англичан»,—растолковывает он всем, стараясь перекричать восторженные вопли буржуев и эсеров и привлечь к себе внимание.

Создавая образ проданного города, Шенгелая переходит от отдельных портретов и зарисовок на демонстрации и к более сложным метафорам.

Для того чтобы так называемое «демократическое» правительство не отпускало нефть другим государствам, завоеватели-англичане закрыли нефтепровод, и в городе началась катастрофа. Каскады нефти, фонтаны черной густой жидкости низвергаются в море. Город, кажется, вот-вот захлебнется в нефти. Ее клокочущие волны заполняют все. Вязкая и беспощадная, она обволакивает людей несмываемой черной пеленой. Режиссер и оператор делают нефть как бы живой участницей катастрофы. Черная, сверкающая зловещим блеском, она словно выражает в фильме сущность сделки, совершенной нефтяными королями и их прислужниками.

Есть в фильме еще один эпизод, в котором натура-фон становится активным участником действия. Речь идет об эпизоде расстрела 26 комиссаров, решенном с удивительной режиссерской и операторской смелостью.

«...Особой проблемой для меня явилось решение сцены расстрела, — писал Шнейдер.— По отношению к таким эпизодам у нас, к сожалению, уже выработался определенный штамп. Почему-то принято кадры такого рода трактовать в плане сугубой мистики, придавая им мрачное, унылое освещение. Мне казалось, что ужас этого величайшего преступления в истории классовой борьбы мог быть наиболее полно выявлен в контрасте с ярким солнечным днем, с реалистическим показом окружающей действительности. Вот почему я не старался работать на эффектах мрачного облака и черного неба».

Действительно, с того момента, когда открывается дверь вагона и комиссары, сопровождаемые конвоирами, начинают свой путь к месту расстрела, в кадре возникает световая гамма, совершенно непохожая на освещение предыдущих эпизодов. Драматизм событий все нарастает, а природа в это время выступает антитезой — равнодушные, необозримые белые пески, залитые солнцем. Чувствуется, как изнурителен путь по этим пескам, как обречены люди, оторванные от всего живого. Их окружают безмолвная пустыня и жестокий враг. После первого залпа начинается водоворот в рядах расстреливаемых. Они пытаются вырваться из плотного кольца ружей. Но безнадежность этих усилий показана композицией кадра, в котором за штыками пенятся все те же угрюмые белые пески. Эпизод расстрела сделан весь на средних и общих планах. Затем, уже после расстрела, тема трагедии начинает звучать снова, только на этот раз в центре внимания — тяжело раненный комиссар. Он подымается и мучительно, тяжело пытается уйти по гребню зыбкого

«26 комиссаров»



песчаного холма. Он падает, подымается и снова падает. Его ноги увязают в песчаном сугробе, который, осыпаясь, уносит его назад, к солдатам, ощетинившимся штыками. Но упорство его так огромно, что враги не сразу решаются стрелять. Он подымается и снова идет, весь устремленный вперед не в страхе, а скорее в презрении к смерти, в упрямом желании дойти, дойти во что бы то ни стало до родного Баку, кипящего негодованием. И ритмичными, монтажными переходами Шенгелая то и дело перебрасывает зрителя в этот город, еще теснее смыкая таким образом судьбу расстрелянных комиссаров с судьбой преданного соглашателями народа. Кипящий возмущением, взбунтовавшийся город требует освобождения двадцати шести. Поздно... Вот оно — возмездие за политическую близорукость, за страшную, непоправимую ошибку.

А раненый комиссар пытается уйти от своих палачей по гребню зыбкого песчаного холма. На фоне этого последнего пути истекающего кровью комиссара короткими надписями вспыхивают эпитафии революционным вождям бакинского пролетариата: «Не стало мозга бакинских пролетариев — Степана Шаумяна. Не стало сердца бакинских пролетариев — Алеши Джапаридзе. Не стало совести бакинских пролетариев — Вани Фиолетова...».

Кадры расстрела достигают трагедийного звучания. Это наиболее эмоционально насыщенный эпизод фильма. Если некоторые монтажные построения Шенгелая грешат излишней усложненностью и умозрительностью, то в эпизоде расстрела Шенгелая-поэт вырывается на первый план и захватывает зрителя своим буйным темпераментом.

Своеобразен переход от этого эпизода к финалу. Согласно замыслу Шенгелая, тема трагической вины массы и ее ответственности за гибель комиссаров, достигшая апогея в сцене расстрела, постепенно перерастает в тему искупления вины и укрепления революционной сознательности масс. Тут, следуя своей задаче, Шенгелая идет на некоторое нарушение последовательности исторических событий. Он выпускает период правления в Азербайджане партии муссаватистов (с сентября 1918 по апрель 1920 года). Таким образом, в фильме исторические события оказываются сдвинутыми: сразу после гибели комиссаров пролетариат берет власть в свои руки и празднует победу.

Грешит ли это против исторической правды? Имел ли на это право художник? Вспомните не существовавший в истории проход «Потемкина» с развевающимся красным знаменем через царскую эскадру. И у Эйзенштейна и у Шенгелая эти эпизоды явились эмоциональным разрешением темы революции. Победы революции. В них нашли органическое выражение оптимизм художников, вера в торжество революционной идеи.

Логическим же финалом фильма, связывающим в единый узел все тематические звенья произведения, стал эпизод у здания Совета, когда по толпе прокатывается скорбная весть о расстреле комиссаров и все замирают в немом оцепенении, а рабочий, достав из-за пазухи сохранившееся у него прощальное воззвание бакинских комиссаров, начинает медленно читать притихшей толпе: «С болью в сердце, с проклятием на устах мы покидаем

город Баку и надеемся, что пролетариат поймет свою ошибку...» И вдруг раздается отчаянный крик: «Замолчи!» Это кричит рабочий, который голосовал в Совете за приход англичан. Десятки суровых, напряженных горестной мыслью лиц поворачиваются к нему, затем снова устремляются в сторону того, кто читал воззвание, и кто-то уверенно и твердо приказывает от имени всей толпы, ставшей единой перед лицом общего горя: «Продолжай!» Сомкнувшись в тесные ряды вокруг человека, читающего воззвание, не обращая внимания на пулеметный огонь, толпа с благоговением и болью, с нарастающей решительностью искупить свою вину слушает этот залитый кровью документ. Суровый урок истории не проходит даром.

Далее следует еще один финал, цель которого показать победное шествие пролетариата в Закавказье. Бакинский пролетариат восстал. На помощь ему двинулись силы Красной Армии. Одетые в сверкающую сталь, идут на Баку большевистские бронепоезда, нареченные именами Степана Шаумяна, Алеши Джапаридзе, Мешади Азизбекова, Вани Фиолетова...

В фильме «26 комиссаров» Николай Шенгелая тридцать пять лет тому назад предложил свое, самобытное исследование темы Октября. В произведении, насквозь проникнутом светлой верой в идеи коммунизма, он сумел показать не только радость победы, но и сложность революционной борьбы — горечь поражения и боль за допущенные в этой борьбе колебания и ошибки.

Фиолетовый гусь

И. Хейфиц

Я хочу написать книгу кинематографического фольклора. Каждый из нас знает немало разных поучительных историй, случаев, курьезов, связанных с работой над фильмом, скитаниями по экспедициям. Чем больше я думаю об этом, тем более убеждаюсь, что все эти смешные, а подчас грустные истории — не просто материал для развлекательного чтения. В них есть много ценного для раздумий о нашем нелегком и почетном деле.

Одну из таких историй я уже описал и назвал ее «Фиолетовый гусь». Это не мемуары и не документальный очерк, но все, что написано не выдумано мною, а было на самом деле. Я только позволил себе сдвинуть некоторые факты во времени, обобщить фигуры, назвав их вымышленными именами.

> «...*Они могут так разукрасить вогнутость, что вы подумаете, будто это выпуклость*».
>
> Лихтенберг. «Афоризмы»

«...И уже через минуту Тоня шла, почти бежала по гладкой, как доска, степной дороге. Она спешила, чтобы успеть в Ровное до первых петухов».

Тоня — имя героини фильма. Так окрестил ее автор. И придумал ей биографию: недавно ей исполнилось двадцать три, она защитила диплом в институте журналистики, получила распределение в Н-скую областную газету. Автор, знавший, видимо, толк в газетном деле, решил, то Тоню надо командировать на практику и что лучшее для этого время — уборка урожая, а место — совхоз Ровное. В этом совхозе Тоня должна «делать газету».

В сценарии был описан этот маленький, «величиной с альбомный листок», печатный орган под названием «В бой за урожай!».

Видимо, не раз побывавший в подобных переделках, автор сочинил жизненно верный разговор между Тоней и тем, кого в Н-ской газете звали «сам».

«Сам» вызвал Тоню перед отъездом и сказал:

— Обрушивай всю мощь своего листка на головы летунов, пьяниц, самодуров, очковтирателей. Невзирая на лица! И помни:

честь газеты, ее лицо — это лицо главного редактора! То есть твое!

У главного редактора совсем юное лицо. Тоня носит ситцевое платье в горошинку и парусиновые тапки, номер тридцать пять с половиной.

Вечерами иногда «главный» плачет в одиночестве. Каждый день жизнь-экзаменатор выкладывает перед ней билеты, и она вытягивает самый трудный. Вот и вчера — достался ей этот предрика Королев. В прошлые годы о нем писали как о «короле степи», а она, невзирая на лицо, назвала его «королем очковтирателей». Но у «короля степи» авторитет, связи, опыт демагога. Он, конечно же, нажмет на все кнопки и объявит Тонину заметку клеветнической. И потребует поместить опровержение. А опровержение — темное пятно на репутации главного редактора, допустившего клевету.

Тоне необходимо до первых петухов поспеть в совхоз, заручиться поддержкой тех, кто вместе с ней стоит за правду. Спасти доброе имя газеты.

И вот... «Она бежит по степной дороге. Ей страшно одной до озноба, до холодного пота, который она беспрестанно утирает со лба батистовым платочком с вышитым на нем еще в четвертом классе цветком ромашки.

Вдруг что-то едва различимое при слабом звездном свете беззвучными зигзагами пронеслось мимо нее и закрыло полнеба. Это была огромная, как показалось Тоне, темная ночная птица. Тоня громко вскрикнула от испуга и заплакала...»

Про все это Римма Капустина — исполнительница роли Тони — узнала из литературного сценария. Остальное мы с ней дофантазировали во время репетиций.

Конечно же, Тоня никогда не бывала в степи ночью и вообще видела ее только сквозь пыльное вагонное окно. Из учебника географии она помнила, что степь — это безлесное пространство, покрытое травянистой растительностью, приспособленной к более или менее сухому климату. И все.

Римма Капустина, как и ее героиня, была типичной горожанкой, про «первых петухов» читала только в повестях и романах. Правда, на первом курсе института всех их послали в деревню «дергать морковку», но разве все узнаешь за каких-нибудь четыре дня.

Римме поэтому очень нравилась вся эта история. Я тоже считал этот эпизод важным для характера героини. Особенно хороша была ночная птица, испугавшая юную городскую журналистку.

У каждого режиссера бывает своя «навязчивая идея». Я читал, что во время постановки Гордоном Крэгом «Гамлета» в Художественном театре Станиславский мечтал вывести на сцену датского пятнистого дога (дело-то происходит в Дании!). Крэг что ни день менял свои экспликации, круто поворачивал спектакль то в одну, то в другую крайность. А Станиславский все носился со своей идеей вывести на сцену дога. Театральный фельетонист посмеивался над ним, а это типично.

Таким вот «датским догом» была для меня в этой картине ночная птица. Я придумывал всякие поэтические описания птицы, испугавшей девушку. На языке производства все это выглядело совсем не поэтично. В режиссерском сценарии важно описывать только суть происходящего, без всяких литературных украшений и излишеств. Поэтому проход Тони был записан так:

«Объект — «Ночная степь», № 191. Общ-ср. Нем. с посл. озвуч. Натура, режим (д. Демидово). Метраж — 9,5. Тоня пугается ночной птицы. Примечание: пиротехника, рельсы с тележкой, реквизиторам — большая темная птица. Предусмотреть штуки четыре, е с л и п о с л е к а ж д о г о д у б л я н е у д а с т с я л о в и т ь!»

Девять с половиной метров — девятнадцать секунд действия. Какой, в сущности, пустяк. Упадет, предположим, у зрителя шля-

па во время сеанса. Пока он ее в темноте найдет и положит обратно на колени, смотришь — прозевал и Тонин пробег, и птицу, и испуг... Но кто знает, может быть, вся картина забудется, а эти девятнадцать секунд войдут в историю киноискусства! В фильме все главное — и смерть героя и пыль на его башмаках.

Подготовка к Тониному пробегу началась задолго до съемки. Недалеко от Демидова после бесконечных разъездов в душном автобусе нашли наконец вполне подходящее место. Колхозные плотники, чинившие старый мост, обратили внимание на шестерых человек, приехавших из города. Шестеро долго колдовали возле дороги, разглядывали ее с крыши автобуса, затем, стоя, сидя и даже лежа, всматривались в проселок из-под руки, сквозь цветное стекло, через дырку в кулаке. Снимали дорогу фотоаппаратом, мерили шагами, срисовали план и забили на обочине кол. Приехавшие совещались и чертыхались по-русски, но в разговоре употребляли много непонятных слов вроде «экспозиции» или «практикабля». Плотники поначалу решили, что разговор идет про объездную дорогу в район. А потом догадались, что перед ними «киносъемщики», закурили молча и стали наблюдать.

Больше всех хлопотал возле проселка невысокого роста человек в синей робе с карманами. Его называли то начальником штаба, то вторым режиссером, то просто Сеней. А иногда и по фамилии: Местечкин. Плотники решили, что он главный артист, хотя вида никакого не имел и вел себя просто, как обыкновенный человек. Казалось, все уже выяснено про дорогу, но перед тем как уехать, Семен Местечкин заставил бывшую с ними полную женщину лет пятидесяти с лишним раза три пробежать по проселку, а сам щелкал секундомером, как на соревнованиях. Женщина бегать была не способна, к тому же не выпускала изо рта папиросы. Но все остались довольны ее результатом. И это удивило плотников. Потом все шестеро уехали и с неделю не появлялись.

Семен Местечкин жил в пустой школе, рядом с базой экспедиции. Кроме кино, у него не было ровно ничего дорогого на свете, зато сложное дело постановки фильма он постиг в совершенстве и всегда умел необузданную фантазию постановщиков «поверять» холодной алгеброй трезвого своего расчета. Он был неприхотлив, питался, когда того требовали обстоятельства, как верблюд — одними колючками, спал на жестком топчане.

Во дворе школы, заваленном лесом, щитами для декораций и ящиками из-под реквизита, Местечкин говорил старшей реквизиторше тете Шуре.

— Я тебе, Шура, опять напоминаю насчет птицы. Птица нужна к двадцатому, а у тебя еще конь не валялся.

— Какой птицы?

— Как это «какой»? Полезно иногда перечитывать сценарий. И знать план работы. На носу съемка, а птица решает эпизод. Решает! Тебе ясно?

— Ты, Семен, лучше, чем кричать, сказал бы толком, какая требуется птица. Сова или кто?

— Какие ночью летают птицы? Ты из деревни, ты лучше знаешь.

— В сценарии написано, что большая и темная.

— Это литература!

— Ну да, литература. А вообще-то совы летают. Где я возьму сову? Написать, чего хочешь можно. Хоть слона!

— Слона! Со слоном было бы проще пареной репы. Договариваются с зоосадом, грузят слона на платформу, большой скоростью, вместе с этим, как его... слоноводом, слоновщиком, одним словом — с дрессировщиком — и готово! Один слон на все десять дублей. Он же после каждого дубля не улетит.

Местечкин докурил свою дешевую папиросу-гвоздик и мечтательно произнес:

— Был бы задуман слон, дорогая моя, так я бы эти пять ночей спал, а не ломал голову.

— Сову надо было в Ленинграде взять,— отчеканила тетя Шура.— Раскладушки везли, а сову...

— Только этого нам не хватало! — перебил Местечкин. — Одна сова, в скобках прописью, а к ней один, в скобках прописью, зоотехник, один сопровождающий, отдельный номер в гостинице, ведомость на корм, а если она не захочет сниматься и улетит раньше времени, то — акт на исходящий реквизит за тремя подписями!

— Сову я вам не рожу! — отрезала тетя Шура и пошла на склад за портретами для завтрашней съемки, которые промокли в дороге и пошли пятнами.

— Нет, родишь! — вдруг заорал Семен и налился фиолетовым порошковым киселем.— Родишь, потому что я съемку отменять не буду. Двадцать первого, кровь из носу, Римму Капустину надо отправить на гастроли в театр.

И он зашагал прочь.

Конечно же, будь здесь «легендарный Мамед» — все стало бы на место. Сама природа подготовила Мамеда к ассистентской работе. Она создала из него ассистента, как птицу для полета. Мамед, по прозвищу «легендарный», был одновременно философом и шутом, чернорабочим и изобретателем, актером и администратором, то есть как раз тем человеком, без которого и дня бы не просуществовало сложное и необузданное ремесло кинематографистов. А главное — он был энтузиастом в свои пятьдесят лет, неизлечимым оптимистом, бессребреником! И не признавал безвыходных положений. «В нашем деле слова «нет» не бывает. Его надо выбросить из всех кинословарей, — говорил он.—Для кино нет границ!»

Мамеда знали на многих студиях страны, и всегда за его именем, как хвост, тянулись разные истории и легенды, за что его прозвали легендарным. Например, про него рассказывали, что как-то во время войны, когда трудно было набирать людей на массовки, он дал себя избить до крови на вокзальной площади, чтобы собралась толпа. А уговорить собравшихся сдать вещи на хранение и отправиться на другой конец города под палящим солнцем было для Мамеда сущим пустяком. Был случай, когда он бросился наперерез скачущему эскадрону «беляков». Что-то заело в аппарате, режиссер закричал «стоп», но эскадрон не слышал. А время было дорого. Лежа в больнице, Мамед объяснял:

— Лошади не наступают на человека, но одна, молодая, не знала этого правила...

Мамед, конечно, придумал бы что-нибудь для кадра с ночной птицей, но его отправили в Ленинград с пленкой для проявки. Он был далеко, а время шло, и птицы не было.

После стычки с тетей Шурой Местечкин предпринял «разведывательную операцию». А что если от этой птицы как-нибудь избавиться или заменить ее чем-нибудь другим? Он долго жаловался мне на то, что «счетчик такси продолжает щелкать», то есть время уходит, что Римма Капустина просто сходит с ума — боится поссориться с театром и выпасть из репертуара из-за задержки на съемках. И что директор группы при встрече с ней перебегает на другую сторону улицы, а если столкнется неожиданно, то беспрестанно говорит комплименты. За глаза же называет ее истеричной и обещает, если мы быстро отснимем ее, дать четыре дня отгула и выставить шампанское. И что вообще все шло бы отлично, если бы автору не взбрела в голову идея с этой несчастной птицей.

Я ответил своему верному помощнику, что нельзя быть добреньким и уступать.

— Режиссера принято считать чем-то похожим на сахар,—сказал я, — он должен легко растворяться во всем: в актере, в операторе, в художнике, даже в композиторе. На самом же деле все происходит наоборот: все раство-

ряются в режиссере. Поэтому надо быть настойчивым, добиваться своего любой ценой!

При этих словах Местечкин погрустнел и еще раз пожалел, что «легендарный» Мамед отсутствует. Дымя папиросой-гвоздиком, он рассказал мне несколько историй из своей большой кинематографической жизни, надеясь таким путем смягчить мое упрямство. Он вспомнил, как еще до войны где-то под Воронежем задумали снимать цветущий яблоневый сад. Все бы ничего, но дело затянулось до октября. Бумажные цветы, нацепленные на деревья, выглядели так естественно, что, увидев сад в цвету, заезжий корреспондент написал заметку о чуде природы. Но, к счастью, заметку не напечатали. В свою очередь я напомнил Семену про случай с лошадью, которую он однажды забыл вызвать на съемку и ее угнали на горные пастбища. На этой лошади — белой, в черных пятнах — скакал главный герой. Светило солнце, герой ходил пешком, нервничал, а съемка не шла. Нашли другую лошадь, но черных пятен на ней не было. Пришлось по фотографии пририсовывать пятна сажей, разведенной на керосине. Лошадь отчаянно боялась щекотки и неистово била задними ногами, едва только кисть касалась ее крупа. Умное животное таким образом наказывало художника за фальшь.

«Начальник штаба» не желал признать себя побежденным в этом споре и рассказал про одного знакомого актера, отпустившего бороду, чтобы выглядеть натуральнее в своей роли. Когда же сняли первый эпизод, то непосвященные редакторы обругали гримера за то, что борода явно фальшивая и это сразу бросается в глаза. Актер очень расстроился — полгода он стеснялся ездить с бородой в трамвае и массу денег истратил на такси — он сбрил бороду, приклеил фальшивую. Эпизод отсняли, и все были в восторге.

— Так что,— торжественно закончил Семен Местечкин, — не всегда естественное выходит на экране таким же естественным.

И здесь он высказал мысль: не сшить ли эту проклятую ночную птицу из обыкновенных тряпок и на нитке протянуть ее через кадр. С тем чтобы, как он выразился, «иметь бутафорскую синицу в руках, а не живого журавля, совершенно незнакомого с технологией съемочного процесса».

Но я стоял на своем. Тряпичная птица была мне противна. Я вспомнил о трагической силе игры Спенсера Трэси в картине «Старик и море», испорченной видом бутафорской рыбы, которую дергали за ниточки, чтобы она двигала хвостом.

Семен Местечкин взял с моего стола томик Чехова, нашел заложенную бумажкой страницу и прочитал мне отрывок из «Степи», тот самый, который мы все читали, обсуждая эскиз кадра сто девяносто первого.

«Сквозь мглу видно все, но трудно разобрать цвет и очертания предметов. Все представляется не тем, что оно есть. Едешь и вдруг видишь — впереди у самой дороги стоит силуэт, похожий на монаха: он не шевелится, ждет и что-то держит в руках. Не разбойник ли это».

— «Все представляется не тем, что оно есть», — победоносно воскликнул «начальник штаба».—Это как раз то, что нам нужно!

Вечером пришли колхозные старожилы и заявили, что поймать сову трудно, а если и удастся, то все равно сова не артистка — ослепнет от света ламп и будет сидеть как дохлая. Других же больших темных птиц в этих местах нет.

Тогда вызвали срочной телеграммой Мамеда. Он прилетел сразу же и ночью на попутной машине добрался до Демидова, замерзший и голодный.

— Не было билетов на самолет, но я притворился, что не понимаю по-русски, стал изъясняться по-фарсидски и делал такое лицо, будто у меня кто-то срочно умирает. Меня посадили в хвост, где висят пальто, и ни разу не кормили по дороге.

Мамеду рассказали про затруднения с ночной птицей.

— Слова «нет» я в нашем словаре не видел,— сказал Мамед.—Один раз я даже остановил в пути экспресс и заставил машиниста пустить из-под колес пар. Так требовал оператор. За это полагается пять лет со строгой изоляцией, но, слава аллаху, все обошлось, кадр сняли, и он даже не вошел в картину!

Мамед обещал что-нибудь придумать к утру.

В пять утра он разбудил Местечкина и сказал, что хотя ел в последний раз в Ленинграде вчера утром, голова у него работает и решение созрело.

— Без шуток, что ты предлагаешь? — нетерпеливо сказал Местечкин и от волнения закурил натощак. — Выкладывай, но предупреждаю: никаких особых фокусов, полетов в Москву, срочных телеграмм в Академию наук. Никаких тысячных затрат на транспорт и прочие расходы! И учти, что послезавтра Римма Капустина сматывается отсюда, и вместо нее будешь бежать по степи ты!

— Я даже могу пролететь вместо совы, у меня как раз подходящий нос.

— Короче, говори, что ты придумал?

— Мы приспособим для этой сцены обыкновенного гуся!

— Гуся?—поперхнулся дымом Местечкин.— С каких это пор гусь у тебя летает?

— Полетит! — ответил Мамед. — Для кино он не откажется, клянусь аллахом! Мы его сбросим, в крайнем случае, с шестиметровой вышки. Он хочет — не хочет, а полетит немного. Если его не кормить сутки, как меня, он будет легкий.

— Ну, хорошо, допустим. А где ты достанешь темных гусей?

— Темных нет, есть белые. Из белого легко сделать темное. Видите этот пиджак на мне? До войны он был белый, теперь он синий.

— Надо подумать, — промычал «начальник штаба» неопределенно.

— Слушайте, Семен, за кого вы меня принимаете? — обиделся Мамед.—Я кошку приклеивал к полу столярным клеем, чтобы сидела, как надо.

— Но все-таки гуся могут... опознать, так сказать...

— Опознать? — все больше распалялся Мамед. — У нас в прошлой картине снимался один отрицательный тип с усиками. Каждый день клеили ему эти усики, а один раз забыли. И сняли второпях кадр без усиков. За это у нас хотели отнять переходящее знамя. Тогда я пригласил с улицы первого встречного, посадил в просмотровый зал и сказал на ухо директору: если этот типичный представитель многомиллионного зрителя заметит нашу накладку — отбирайте знамя и выгоните меня вон! И что вы думаете: он съел и не поперхнулся. Не заметил ничего. А уходя, сказал: у вас там в одном месте вроде бы вывеска белеется—«Трактир». В старое время «трактир» писали с твердым знаком, а у вас его нет. И верно: твердый знак забыли.

— Никогда не угадаешь,— закончил Мамед, — что зритель замечает, а что пропускает мимо глаз. Крашеного гуся он съест, как сову, клянусь аллахом!

— А чем ты своего гуся покрасишь?— спросил просиявший Местечкин. — Здесь деревня, красок не достать.

— Два литра фиолетовых чернил. Я уже взял на складе весь запас. А бухгалтеры пусть пишут карандашами.

— Фиолетовый гусь! — вскричал Местечкин и сам стал фиолетовый оттого, что кровь ударила ему в лицо.— Он меня съест, он мне устроит истерику перед всем коллективом!

— Кто?

— Как «кто»? Постановщик. За эту липу.— Он отдышался и сказал не без злорадства:— В «Депутате Балтики», между прочим, Черкасов не стал играть хуже оттого, что ему, говорят, надели сюртук из красного сукна, как швейцару!

— Не может быть, — расхохотался Мамед.

— Черного сюртучного сукна не смогли достать. В те годы!

— Красное на экране выходит темным, а фиолетовое? —спросил Мамед.

— Фиолетовое тоже, — ответил «начальник штаба» и встал. — Слушай, Мамед, ты держи это дело в секрете. Мы перекрасим гуся, и если хоть одна собака поймет, что это не сова, я кладу на бочку свои суточные за десять дней!

Нельзя сказать, чтобы день съемки начался удачно. Это был, по выражению Аркадия Аверченко, типично «веснушчатый день». Утром Римма Капустина получила из театра категорическую телеграмму и заявила, что после съемки хоть пешком она доберется до станции и уедет в Москву. Облюбованную для прохода Тони дорогу в двух местах перепахали трактором. Ситцевое платье героини выстирали перед съемкой, и оно село на целых два размера. Костюмерша выпила всю валерьянку из аптечки, но платье пока не растягивалось. После обеда оператор взглянул на небо и сказал, что если оно и к вечеру будет, как чистая простыня, на которой еще никто не валялся, то снимать пейзажный кадр он отказывается категорически. Было еще с десяток разного рода осложнений или, как говорится на кинематографическом жаргоне, «компотов». В конце концов все было преодолено героическими усилиями съемочной группы. Люди понимали, что от исхода съемки сто девяносто первого кадра зависит выполнение декадного плана. Да что там — декадного! Римма Капустина уедет, и тогда трещит вся экспедиция. А значит, и срок сдачи картины. Не сдав вовремя фильм, киностудия проваливает годовой план, а здесь уже дело пахнет — даже страшно подумать — невыполнением плана всей кинематографией! Одним словом, все ясно поняли, что фиолетовый гусь, сам того не подозревая, становится птицей государственного значения,

Мамед, настроенный торжественно, превозмогая высокую температуру (до самого рассвета он ловил в ледяной воде раков для эпизода «колхозная пивная»), хлопотал на базе, отбирая тазы и корыта.

Задолго до захода солнца сложное и разветвленное, как старый дуб, хозяйство съемочной группы было развернуто вдоль дороги Демидово — Бугры. Походные электростанции стали на свои места, и осветители спешно выгружали кабели и тяжелые диги. Команда звуковиков прибыла на тонировочном автобусе, выставила микрофоны, «журавли» и командные усилители. Для подбадривания была запущена магнитофонная музыка, гремевшая над полем до самого Демидова. Автобусы с реквизитом и костюмами заняли места в тылах. Пиротехники уже совершали короткие перебежки с дымовыми шашками, чтобы заранее определить направление ветра и разместить на надежных укрытиях запасы «вечернего тумана». Операторская «рота» бережно выносила из машин чемоданы с оптикой, разными хитроумными приспособлениями, штативами и зонтиками. Укладывались рельсы для движения камеры, а плотник дядя Петя, побывавший вчера на чьем-то дне рождения, виновато расхаживал по площадке и собирал вышку для метания гуся в кадр.

В стороне от дороги в гримерском автобусе сидела Римма Капустина с кирпичным от грима лицом. Против нее устроился умиленный Семен Местечкин и мял уши, складывая их вчетверо и вновь развертывая. Так делал он в минуты приподнятого настроения. «Начальник штаба» что-то тихо объяснял Римме, поглядывая в открытый сценарий, и щелкал секундомером. В то же время он успевал «зыркать» в сторону Демидова — не едет ли Мамед со своим изобретением.

От внимательного взгляда Семена Местечкина не ускользнуло нервное движение Римминых рук. Он видел, как веки Риммы чуть опустились, и она, вероятно, так же как вызы-

вают духов, пыталась вызвать какие-то, как казалось Семену, печальные воспоминания, должно быть, вспомнить картины эвакуации в Уфу, о которых она однажды рассказывала.

От этих воспоминаний, думал Местечкин, ей, наверно, в самом деле станет немного жутко, хотя она не в степи ночью, а среди друзей в гримерском автобусе. Пошептавшись еще немного с Риммой, Местечкин подошел ко мне, довольно подмигнул и сказал:

— Она в полном порядке. Слезы уже здесь!—И он показал на свой плохо выбритый торчащий кадык.

Но если в эти минуты кто-нибудь догадался бы заглянуть в душу Риммы Капустиной, то узнал бы с удивлением, что страх, в самом деле поселившийся в ней, совсем не был связан с проникновением в роль бедной Тони, вынужденной добираться темной ночью в Ровное. Он узнал бы, что с каждой минутой, приближающей съемку, все Риммино существо переполнялось ужасом при мысли о том, что съемка может сорваться. И из-за этого завтрашний разговор с главрежем театра тоже может сорваться. От исхода же этого тягостного разговора зависят ее судьба, ее будущее как театральной актрисы.

Я смотрел на Римму через открытое окно автобуса, и мне было приятно думать, что все сегодня складывается хорошо. Не все ли равно, в конце концов, рассуждал я про себя, отчего вздрагивают ее худые руки и подкатываются комком к горлу готовые брызнуть слезы. Важно, чтобы нервы ее были напряжены, внимание собрано, как луч света в фокусе линзы, и наступила от всего этого та завидная возбужденность, от которой зависит в конечном счете результат. Я понимал, что Римме сейчас очень жалко себя, что она кажется себе беззащитной, одинокой и что ожидание чего-то решающего в жизни тревожит ее душу. А это очень похоже на то, что должна чувствовать и Тоня. Через час выйдет на дорогу Римма, она же Тоня. Испугается, когда большая темная птица пролетит мимо ее лица в ночной, полной таинственных шорохов степи. И тогда Тоня, она же Римма, вскрикнет естественно и заплачет настоящими слезами.

— Можно, — сказал Местечкин. беря меня за руку, — он приехал!

Я увидел, как со стороны Демидова, петляя и подпрыгивая на ухабах, спешил грузовик. В кузове сидел Мамед и держал в обнимку что-то большое, завернутое в полотнище с оставшейся, видимо, от прошлой экспедиции трафаретной надписью: «Золушка».

Грузовик остановился, как вкопанный, накрыв всех пылью. Мамед выскочил и побежал к придорожному сарайчику, а тетя Шура, держа в каждой руке по большому эмалированному тазу, засеменила вслед.

Ритм подготовки резко сломался. Медлительный покой сразу же перешел в суматоху, раздались свистки и команды.

Перепугав до обморока тетю Шуру, под самым ее ухом выстрелили из ракетницы. Голубоватые лучи искусственного света упали на проселок, и от этого небо сразу потемнело. Степь погрузилась в ночь. Странное облако, похожее на вытянутого льва с пышной розово-сиреневой гривой, медленно догнало солнце и проглотило его целиком без остатка.

Раздалась долгожданная команда: «Приготовились!»

Римма Капустина вышла на дорогу в своем розовом, немного севшем после стирки платье. Она ждала. В последний раз промчался на рысях гример и заячьей лапкой смахнул пудру с Римминого носа. Ассистент оператора ткнул в самое лицо Римме какую-то черную блестящую штуковину и закричал: «Четырнадцать!» Тетя Шура вложила в руку героини платочек с вышитой на нем ромашкой.

— Давайте птицу!— скомандовал я в мегафон.

— Давай птицу!— повторил Семен охрипшим от волнения голосом.

— Птицу! — гаркнул помреж в мятую жестяную трубу.

— Птицу давай! — закричало несколько голосов разом, уже без всяких приспособлений, а просто сложив ладони трубочкой.

Розовый лев на небе стал синим, затем темно-серым: быстро темнело. И тут бледный, с горящими глазами выскочил из сарайчика «легендарный» Мамед. Шея его, перевязанная бинтом, казалась неестественно длинной. В руках Мамеда бился, хлопая крыльями, крупный белый гусак. Все повернули головы и, онемев от испуга, застыли. Гусь совсем не походил на темную птицу ночей. Он был бел, как вата, как ком первого снега, бел, как гусь. Костюм и рубашка Мамеда, испачканные фиолетовой кровью, выглядели страшно. Темные струи текли по его голым рукам, дрожавшим от испуга. Он был в смятении, как убийца, застигнутый врасплох.

— Почему он белый? — заорал Местечкин, ловя воздух губами, иссеченными степными ветрами.

— Не берет!

— Кто не берет?

— Чернила его не берут! Не пристают! Я окунал его шестнадцать раз. Клянусь аллахом — шестнадцать раз. А он белый. Он чистый, как моя совесть!

— Недаром люди говорят — как с гуся вода! — сказал плотник дядя Петя, который обычно воздерживался от творческих дискуссий.

Свет выключили, и на фоне уже совсем ночного погасшего неба я увидел скорбную фигуру «легендарного» Мамеда. У его ног лежал гусь, измученный купанием в чернилах. Он вертел головой, не понимая, чего от него хотят, и вроде бы готовился умирать. Он казался ослепительно белым на фоне черной земли, удивительно мирным, домашним, уютным, как на обложке детской сказки.

Из гримерского автобуса доносились всхлипывания Риммы.

— Я уезжаю. Уезжаю! Отправьте меня, или я пойду пешком!

Тогда я встал и произнес речь. Не знаю почему, но я говорил с несвойственным мне пафосом. Может быть, потому, что в темноте я не видел лиц и знал, что никто не видит моего лица.

— Природа отомстила нам,— начал я, — природа не терпит, когда ее пытаются подделать. Когда обыкновенного гуся хотят выдать за сову, а из дилетантов — сделать настоящих мастеров своего дела,

— Теперь, — продолжал я, — мы будем пытаться снять этот проход под Ленинградом, но нам помешают дожди. И мы в поисках сухой степной дороги вынуждены будем всем табором кочевать в Сальск или в Одессу, в Симферополь или под Оренбург. Нас все будут убеждать, что кончились деньги и кончилось время.

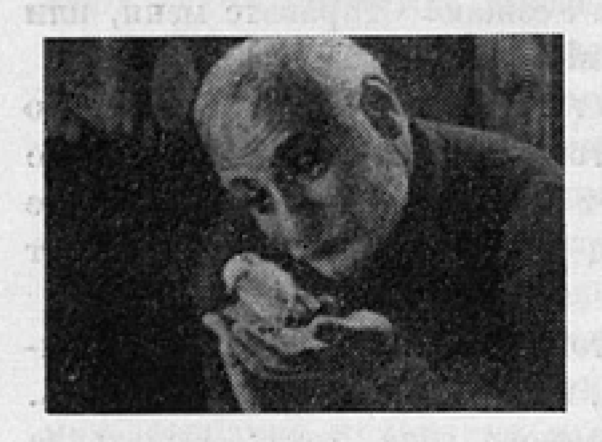
Я сделал маленькую передышку, чтобы разогнаться для продолжения тирады, швырнул мегафон, распаляя себя. Потому что я понимал, что злость моя проходит, что я говорю несправедливо об этих людях, готовых на все во имя дела, и что надо торопиться отвезти Римму Капустину на станцию.

— Вы все, — сказал я, — станете меня уговаривать отказаться от этой великолепной, грандиозно задуманной, единственной в своем роде черной птицы или заменить ее курицей, уткой, собакой — любым домашним животным, имеющимся у нас под руками. Вы бросите в бой против меня все, а главное — так называемый здравый смысл. Но знайте же, я останусь твердым, как камень. С меня, как с гуся вода, будут ваши доводы, увещевания, даже ваши слезы! Вы понимаете — как с гуся вода!

Девятнадцать секунд зрелища не были сняты и не вошли в историю кинематографии. Эти девятнадцать секунд и все, что связано с ними, пригодились мне через много лет для этого рассказа.

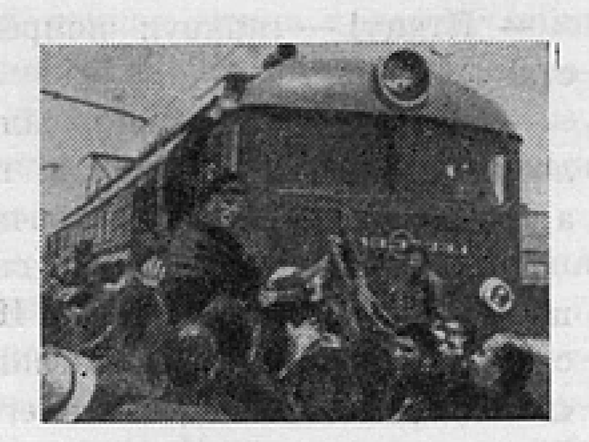
Снимаются в Закавказье

«Скоро придет весна». Минаго — Серго Закариадзе



«Город просыпается рано». Медея — М. Цулукидзе, Давид — Ш. Херхеулидзе





«Ну и молодежь пошла!»



«Большая зеленая долина». Пиримзе — Лия Капанадзе, Сосана — Давид Абашидзе



«Мой друг Нодар». Гиви — Г. Кобахидзе



Большой урожай готовятся собрать грузинские кинематографисты. Только к концу минувшего года на студии «Грузия-фильм» находилось в работе 15 полнометражных художественных фильмов.

В создании картин участвуют представители всех поколений — от ветеранов грузинского кино до начинающих. И почти все фильмы (13 из 15 — о сегодняшнем дне.

С. Долидзе закончил картину о рабочем классе Грузии («Город просыпается рано»). Д. Рондели в фильме «Мой друг Нодар» знакомит зрителей с современным молодым человеком. Ш. Манагадзе работает над лентой, посвященной героической борьбе с немецко-фашистскими захватчиками. Р. Чхеидзе и С. Жгенти — авторы героической комедии о молодежи («Ну и молодежь пошла!»).

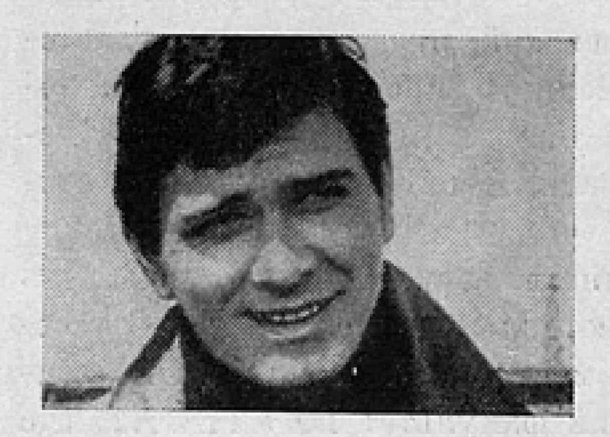
Проблемы, связанные с жизнью грузинского села, поднимают в своих фильмах молодые режиссеры М. Кокочашвили («Большая зеленая долина») и О. Абесадзе («Скоро придет весна»). А в центре внимания новой картины Л. Гогоберидзе «Земля, на которой стоим» — советская интеллигенция. Творчеству великого грузинского поэта Важа Пшавелы посвящает свой фильм «Змееед» Т. Абуладзе.

Над картиной о Нико Пиросманишвили работает Г. Шенгелая.

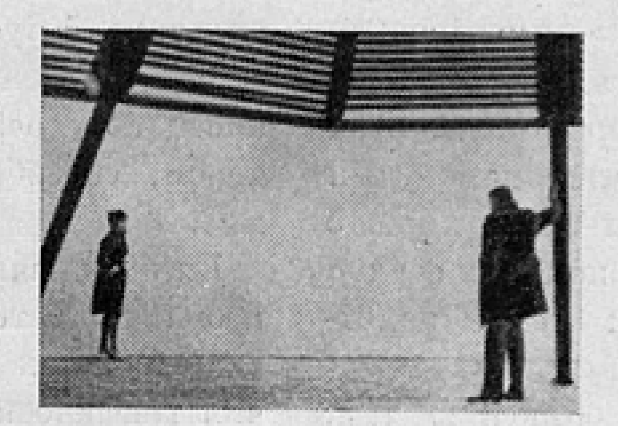
Четыре фильма выпустила в минувшем году студия «Азербайджанфильм». «Почему ты молчишь?» (сценарий и постановка Г. Сеидбейли) и «Человек бросает якорь» (сценарий И. Касумова, постановка А. Бабаева) касаются проблем современной жизни молодежи. «Следствие продолжается» (сценарий М. Маклярского и Дж. Амирова, постановка А. Атакишиева) —детектив. Картина «Жизнь — хорошая штука, брат!» (постановка выпускников ВГИКа Р. Аскерова и А. Воязоса) основана на повести На-



«Человек бросает якорь». Рамиз — Э. Хачатуров



«Почему ты молчишь?»



«Следствие продолжается»



«Каринэ»



«Лицом к лицу»



«Четыре страницы». Рубен — А. Джигарханян



зыма Хикмета «Романтики» и воспроизводит моменты его биографии.

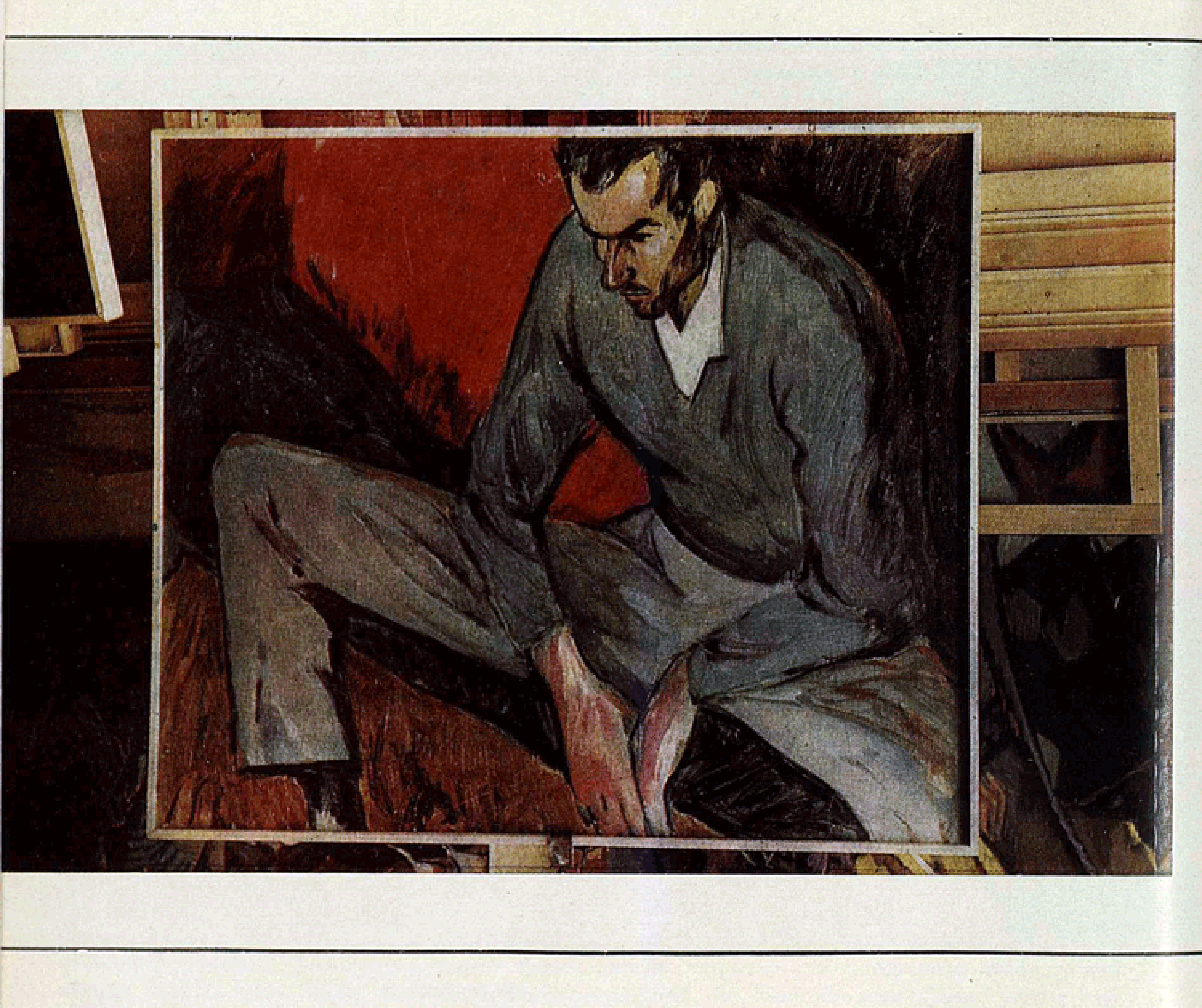
Интересно работают в Баку недавние выпускники Высших сценарных курсов. Студия приняла четыре сценария молодых драматургов (два из них уже запущены в производство): «На светофоре — желтый свет» и «1001-ая ночь» М. Ибрагимбекова, «В одном южном городе» Р. Ибрагимбекова и «Хлеб поровну» А. Ахундовой.

На Армянской студии закончено производство трех новых фильмов. Это музыкальная комедия «Каринэ» (постановка А. Манаряна). В ее основу положена популярная в начале века оперетта композитора Тиграна Чухаджяна «Либлебиджи». В «Каринэ» зритель услышит голос замечательной армянской певицы Гоар Гаспарян. Врач, прошедший через фронты Великой Отечественной войны,— герой фильма «Четыре страницы». Его играет уже знакомый зрителю по картине «Здравствуй, это я!» артист А. Джигарханян (постановка Ю. Ерзинкяна). В титрах третьей картины — «Лицом к лицу»—дважды встречается фамилия Ф. Довлатяна. Он — художественный руководитель постановки и исполнитель одной из центральных ролей этого фильма об установлении Советской власти в Армении.

В разгаре работы — фильм «Саят-Нова». Его снимает по своему сценарию режиссер С. Параджанов (оператор С. Шахбазян). Названный по имени главного героя — великого армянского поэта,— фильм «Саят-Нова», как его замышляют авторы, отнюдь не биографическая, а скорее философская лента. В ее основе — мысль о бессмертии поэзии.



В Московском Доме
архитектора
состоялась выставка
живописи
и рисунка
Сергея Урусевского.
На фото,
снятых в мастерской
художника:
«Обнаженная модель» (1966)
«Поэт Павел Грушко» (1965)



Художник Урусевский

А. Каменский

Существует такое выражение «скрипка Энгра». Это метафора побочного увлечения, ставшего чем-то вроде второй профессии. Она возникла из легенды о том, что знаменитый французский живописец якобы очень хорошо играл на скрипке и этой игрой покорял сердца современников не меньше, чем своими полотнами.

Стойкость этой легенды я объясняю тем, что в XIX веке не существовало грамзаписи. Будь Энгр скрипачом, который на досуге баловался живописью, то вероятная формула «кисть Энгра» быстро бы потускнела, ибо качество картин можно было бы оценить не понаслышке.

Я говорю это потому, что не уважаю дилетантизм и не верю в возможность его сопричастия к большому искусству, даже если он связан с именами по достоинству прославленных людей. Например, Эйнштейн тоже играл на скрипке, и когда некий мотылек-репортер, побывав на любительском концерте, лихо сообщил в газетном отчете о «знаменитом скрипаче Эйнштейне», великий физик гордился этим едва ли не больше, чем своей непререкаемой научной репутацией. Все же история исполнительского искусства XX века любезно оставила Эйнштейна физикам...

Но мы знаем — и не только в давнем прошлом, но и в XX веке — таких людей, в деятельности которых разнохарактерные творческие жанры если и не равнозначны (по объему и качественному уровню сделанного), то, во всяком случае, равноправны по силе и органичности природного таланта. Не буду называть общеизвестные имена — каждый без труда их припомнит.

К числу таких людей принадлежит кинооператор и живописец Сергей Павлович Урусевский.

После персональной выставки его картин, организованной в Центральном Доме архитектора, такого рода утверждение не покажется натяжкой и преувеличением. На этой выставке Урусевский предстал как сложившийся, законченный профессионал — живописец со своей оригинальной творческой манерой, своеобразным ви́дением, зрелым стилем.

Для большинства зрителей это оказалось неожиданностью. Между тем ведь Урусевский начинал именно как художник. Он окончил графический факультет ВХУТЕИНа, где учился у таких корифеев советского изобразительного искусства, как В. А. Фаворский, К. Н. Истомин, А. Д. Гончаров. Профессора его ценили и, очевидно, по заслугам. А. Д. Гончаров рассказывал мне, что уже в ранних живописных произведениях Урусевского чувствовалось уверенное владение рисунком, умение добиться гармоничной цельности тонких и сложных колористических соотношений, пластической ясности и внутренней законченности композиции.

Во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе царил беспокойный дух экспериментаторства, и это сыграло в творческой биографии Урусевского неожиданную роль. В период обучения он начинает увлекаться фотографией, рассматривая ее как новый вид изобразительного искусства. Одну из своих преддипломных работ он представляет в виде фотографий («Старое и новое» — виды Москвы). В. А. Фаворский одобрительно отозвался об этой работе, заметив, впрочем, что созданные изображения хороши, но было бы еще лучше увидеть их нарисованными. И свою дипломную работу Урусевский выполняет в технике офорта (серия «Цирк»).

Словом, вполне могло получиться так, что изобразительное искусство стало бы главным делом его жизни, а увлечение съемками породило бы новый термин «камера художника Урусевского» или даже «кодак Урусевского».

Судьба решила иначе — Урусевский стал кинооператором. Но его талант живописца и графика не заглох, продолжал расти и развиваться. Что он ясно дает себя знать в съем-

ках этого выдающегося мастера кино — вряд ли нужно особо доказывать (а если кого-нибудь такие доказательства все же интересуют, могу отослать к своей статье «Изобразительный язык кино» в сборнике «Вопросы киноискусства».

Но обратной связи между художественным языком киносъемки Урусевского и его станковой живописью я не вижу. В его портретах, пейзажах и интерьерах нет ни особой неожиданности ракурсов, ни броских наплывов, ни эффектной кадрировки, ни каких-либо иных специфических киноприемов. Очевидно, что живописное мышление для него первично и исходно.

По технике письма полотна Урусевского ближе всего к постимпрессионизму с присущими ему плотностью фактуры, любовью к «открытому» цвету, ритмической остроте и контрастности. В этом плане он во многом близок А. Д. Гончарову.

Однако постоянное стремление к уравновешенной гармоничности композиционных и колористических решений, к единой общей тональности отличают Урусевского-живописца от постимпрессионистов. Еще большее отличие заключено в самом поэтическом содержании его картин с характерными для них мужественной энергией мировосприятия, мажорной, порой несколько романтичной радостью бытия.

Я сказал, что между киносъемкой Урусевского и его живописью нет образной связи. Но есть связь внутренняя, связь и единство коренных эстетических принципов. В своей статье-беседе «О форме» («Искусство кино», 1966, № 2, стр. 27—37) Урусевский, в частности, говорит: «Форма — это не нечто застывшее, для всех одинаковое. Каждый художник для выражения идеи, темы пользуется своей, только ему присущей формой, созвучной времени, созвучной эпохе... У меня такое ощущение, что форма для выражения времени существует в природе, существует помимо нас. Она может быть разной, но она всегда созвучна эпохе. И если ты не воспользуешься ею, то ею воспользуется другой».

Созвучная времени форма, шире — поэтика, живет полнокровной жизнью в полотнах Сергея Урусевского, так же как и в его операторском искусстве.

Современность живописи Урусевского — в остроте восприятия жизни человека в нынешнем мире. В каждой из своих моделей он зорко подмечает некий «внутренний жест», особый характер взаимоотношения с окружающим, сложный по структуре и в то же время отлившийся в законченную, индивидуально-неповторимую форму.

Современность и в удивительно чутком ощущении жизни природы и мира вещей, которые в его изображении несут печать человеческих переживаний и размышлений.

Глубоко современно и уже упомянутое стремление художника к живописной гармонии. Она не связана с отвлеченно-идеальными нормативами красоты, но вырастает из реальности, из мужественного постижения сложности нынешней духовной жизни людей. Урусевский видит в ней прекрасное, находит для него образ и форму, «созвучную эпохе».

В этом особая привлекательность и ценность его живописи.

В этом, к слову сказать, и его отличие не только от Энгра-скрипача, но и от Энгра-художника, которого влекло к неоклассицизму, к сухой и натужной идеальности: недаром академисты впоследствии включили Энгра в свой замшелый иконостас.

Может быть, потому-то Энгр, человек на редкость талантливый, испытывал нужду изливать свою невысказавшуюся душу на дилетантской скрипке.

У Сергея Урусевского решительно нет такой необходимости — он и в живописи и в кинематографии высказывается до конца.

За рубежом

От имени поколения

(К годовщине со дня смерти Збигнева Цибульского)

В. Ворошильский

Когда пришло известие об обстоятельствах этой смерти, было что-то жуткое в чувстве, что мы их уже знаем: из кино. Сколько раз он вскакивал в тронувшиеся поезда или выпрыгивал из них на ходу! Этого требовало действие фильма — но, может быть, не только оно?

Спустя годы мы открываем в фильмах предвосхищение человеческих судеб, судеб актеров.

Юноша из Калифорнии, нервный, не желающий мириться с окружающей его фальшью, не умеющий найти для себя место в жизни, принимает участие в граничащих с самоубийством автомобильных гонках — и выходит из них невредимым. Спустя некоторое время — уже не на экране — он погибает в катастрофе на шоссе. Это Джеймс Дин, американский актер.

Юноша из Варшавы или Катовиц, а вскоре уже не юноша — мужчина, однако все еще сохраняющий молодость жестов и душевных движений, — прыгает на ходу в поезд, который не только должен перенести его из одного места в другое, но который должен нечто з н а ч и т ь: мечту, бегство, выбор, — и хотя неизвестно, исполнится ли мечта, удастся ли бегство, оправдает ли себя выбор, — остается надежда. Спустя некоторое время — уже не на экране — он погибает зимним утром на Вроцлавском вокзале, раздавленный колесами поезда, в который хотел прыгнуть на ходу. Это Збигнев Цибульский, польский актер.

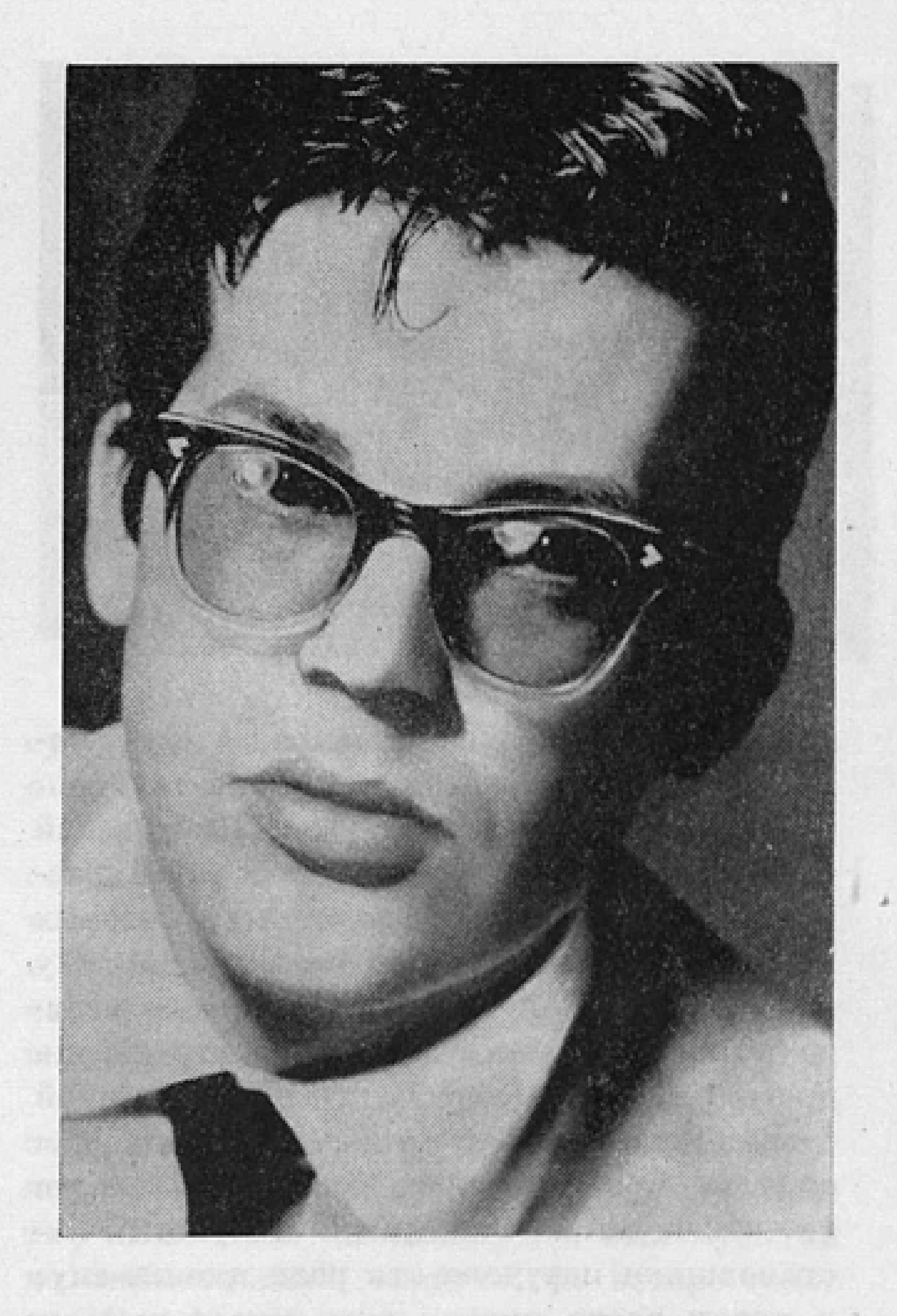
Эта смерть печальна, как каждая человеческая смерть, — печальнее настолько, насколько такой актер, как Цибульский, был более чем только самим собой. Те, кто его любили, передавали ведь ему частицу себя, поручали выразить эту частицу и одновременно принимали что-то от его личности. Смерть актера — стократная смерть.

Его популярность обретала иногда наивные формы: когда из-за болезни глаз он

начал играть в темных очках, тысячи молодых людей в Польше и за ее границами так же заслонили свои глаза. Но этот ритуал — полукультового, полуигрового характера, по-видимому, нужный молодежи, если он раз за разом прорывается все новыми волнами более или менее значительных проявлений, — в данном случае прикрывал очарование, природа которого была более глубокой.

Отнюдь не поза и легкий для массового восприятия реквизит помогли Збигневу Цибульскому проникнуть в воображение и сознание современников. Дело было в смысле, в содержании.

В чем заключалось величие Цибульского — то не названное при жизни, но всеми ощущаемое и ныне столь очевидное? Нельзя ведь возразить против того, что были и есть артисты неменьшего таланта, и нельзя не заметить, что не в каждой роли он чувствовал себя одинаково свободно. Но при всем этом он был единственным и великим, величие же его было особого рода — таким, которое в некий момент лишает значения даже справедливые критические суждения о тех или иных особенностях его игры, о его профессиональных достижениях или неудачах. Это было величие художника, который отождествился со своим поколением, воплотил его драмы, чаяния, конфликты, а также его борьбу за спасение самого смысла бытия, его нерастраченное достоинство. Мы знаем, что бывают писатели поколения — те, что высказываются от его имени, а через него и шире: от имени своего времени, своего народа. Наряду с ними существуют и другие, иногда владеющие более совершенными средствами выражения; но тех, первых, не заменит никто. И именно так высказывался Цибульский, но не с помощью слов, а пользуясь тем, что служит актеру, — собственным телом, лицом, голосом. И это было — и это осталось,



ибо актер продолжает жить на пленке — подлинным и волнующим.

Это отождествление актера с его поколением подчеркивают чуть ли не все пишущие сейчас о Цибульском. Лично мне это тоже близко: Цибульский 1927 года рождения и мой ровесник. Но если бы вместо «поколение» мы сказали «страна», если бы мы сказали «война и после войны» и, наконец, сказали «наше общее, не только одного поколения, существование в пространстве новейшей истории», — смысл был бы тот же. Это существенно, поскольку в искусстве правда поколения имеет значение лишь тогда, когда она выражает это

«Пепел и алмаз»





или подобное ему более широкое содержание. У Цибульского было именно так.

Здесь можно спросить: разве Цибульский был единственным автором своих ролей, разве он сам обдумывал ситуации, в которых представал перед нашим взором? Да, ему случалось быть и сценаристом и даже иногда режиссером, но чаще всего кто-нибудь другой писал сценарий, кто-нибудь другой ставил фильм. Все это так, однако не будем считать простым стечением обстоятельств то, что ведомые счастливой интуицией постановщики поручали эти роли именно ему, а потом часто писали роль уже с мыслью о нем и что в течение неполного десятилетия из этого образовалась единственная в своем роде сюжетная нить. В искусстве все случайность и все вдруг перестает ею быть. Ныне стало поразительно ясным, что великим предназначением Збышека Цибульского было пережить на экране именно этот сюжет. Свое предназначение он выполнил с редкой последовательностью и героизмом.

От роли к роли он создавал и закреплял образ одного, по сути дела, героя, обогащая и развивая его биографию, набрасывал все новые и новые варианты этой биографии, некоторые из них аннулировал и вычеркивал, другие повторял, углубляя или модифицируя. Он вступал от имени этого героя врукопашную с историей и будничностью, страдал и мистифицировал, примирялся с действительностью и бунтовал, жил бурно и трудно. Не раз погибал и бывал воскрешен. Иногда говорили, что он повторяется. Но так повторяются некоторые великие живописцы, создавая в течение всей жизни варианты одной и той же навязчивой темы, каждый из которых — новое открытие мира. Разве иначе выглядит призвание актера? Это было, как в стихотворении Евтушенко, посвященном памяти Евгения Урбанского — также, пожалуй, одного из тех, чей образ ассоциируется у зрителя с судьбой поколения и кто сжигает себя в «повторениях» этой судьбы:

Да, были мы несовершенны,
но в нас кричала оглашенно
по совершенству маета.
Мы баб любили, водку дули,
Но яро делали мы дубли,
сгорая так, что дым из рта!
. . . .
Искусство — съемка трюковая,
та трюковая, роковая,
где выжимают полный газ.
От нас — поэтов и актеров —
оно, как Молох, ждет повторов —
все совершенней каждый раз!
И все смертельней каждый раз!

«Пепел и алмаз»





Так — и только так — повторялся в своих фильмах Цибульский.

Будет написана (уже пишется) в самых различных аспектах история современной польской кинематографии. Ее напишут под углом зрения проблем, тем, жанров. Будет история режиссеров и операторов. А можно также написать об одном актере — Збигневе Цибульском, о ролях, которые он играл, и хоть это не будет исчерпывающей историей нашей кинематографии, это будет историей, быть может, самого важного ее эпизода. Важным окажется при этом и то, что с Цибульским работали наши ведущие режиссеры: Вайда, Куц, Стибор-Рыльский, Ленартович, Кавалерович, Конвицкий, Хас. И то, что литературную основу его ролей создавали самые выдающиеся писатели: Анджеевский, Брандыс, Киёвский, Хен и снова — Конвицкий, Стибор-Рыльский.

И то, что внесенное всеми ими оплодотворилось впечатлительностью и мастерством, психологической готовностью принять предлагаемое содержание, свойственными именно этому актеру.

...Я не пытаюсь писать эту историю.

Я думаю о человеке, которому несколько раз в жизни пожал руку, и об актере, присутствие которого на экране и сцене я ощущал остро мне близким.

Когда кончилась война, ему было восемнадцать лет, и за плечами у него был тот же опыт, что и у всех его ровесников в Польше. Он не знал еще, кем, станет; начал изучать журналистику, потом перешел в театральную школу в Кракове.

В 1953 году его приняли в Гданьский театр, спустя год вместе с группой друзей он основал в Гданьске студенческий театр миниатюр «Бим-Бом». Поначалу это был чуть ли не любительский театрик, но вскоре голос его был услышан не только во всей Польше, но и за границей, ибо это был голос смелый и искренний. «Бим-Бом» ломал художественные шаблоны и шаблоны мышления, он говорил ту правду, которой жаждало общество.

В 1958 году Анджей Вайда, за несколько лет до того поручивший Цибульскому эпизод в «Поколении», дает ему главную роль в «Пепле и алмазе». Роль Мацека Хелмицкого принесла ему славу. Она была сложной, трагической, ставила перед зрителем много нелегких вопросов. Но самое главное то, что она не принадлежала абстрактному театру добра и зла. Дело снова было в правде: прошлого времени, когда она разы-

«Пепел и алмаз»





грывалась, и через актерское исполнение — настоящего времени, которое ее восстанавливало.

Среди более поздних фильмов Цибульского есть несколько, вспоминая о которых, не надо напрягать память. Возможно, это именно те, самые главные, а может быть,— не совсем. Но они стоят у меня перед глазами, и у меня перед глазами — он в них.

Польская новелла Анджея Вайды в международном фильме «Любовь в двадцать лет». Герой уже не юноша — это обрюзгший мужчина, бытие которого весьма серо и обыденно, он немного смешон и немного скучноват. И вдруг — резкая вспышка — ситуация необыкновенная, требующая быстрого решения, мужества, самопожертвования, она извлекает их из него, поскольку все это живет в нем, покрытое пылью будней, поскольку когда-то он уже испытал все и этот опыт навсегда определил его. Мы, как бы говорит герой фильма, вопреки всему, не потерянное поколение, и сохраненное нами — это не только горечь и разочарование...

Но вот «Как быть любимой» Хаса. Герой, в силу путаных военных судеб униженный и искалеченный, с неизлечимой психической раной, должен снова погибнуть — на этот раз смертью самоубийцы, спустя много лет после войны...

«Итальянец в Варшаве» Станислава Ленартовича. Оккупация в измерениях шутки, как гротескно-кошмарные гонки и водевиль недоразумений,— и Цибульский, конспиратор в юмористической трактовке, самоироничный, легкий, внутренне свободный. Роль, козырь которой — неправда жанра: так не было, но что-то от этого было, что-то от этого есть в каждой драме, так что давайте веселиться, преувеличивая и меняя пропорции...

Шведский фильм «Любить» Йорна Доннера: исследование всепоглощающей, отчужденной от мира любовной страсти. В ином времени, в ином пространстве, вообще вне истории. Но нет, эта страстность, эта всепоглощенность свойственны все той же биографии, только здесь они искусственно оголены, лишены присущих им реалий, помещены под микроскоп стороннего наблюдателя, Цибульский — все тот же.

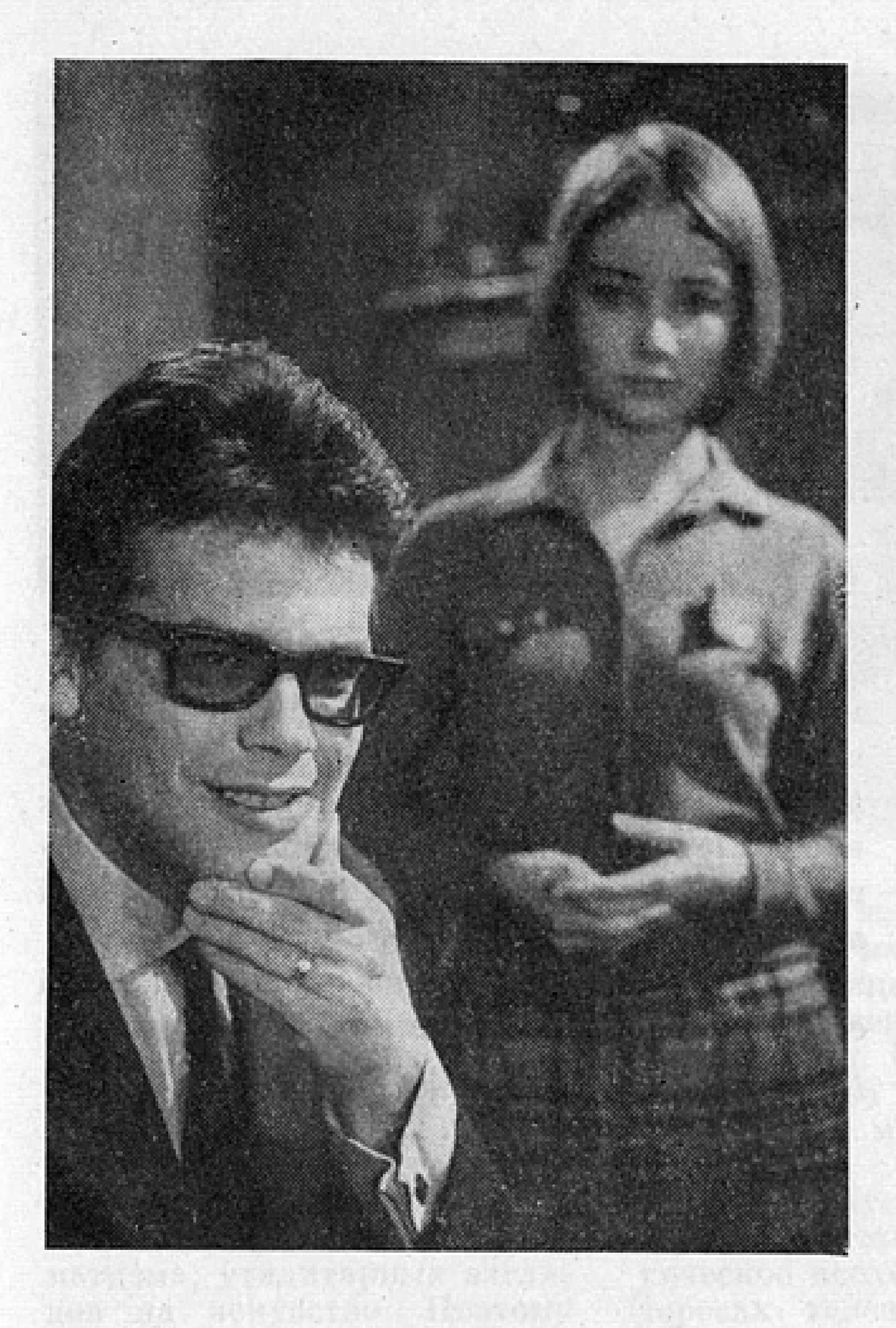
И, наконец, «Сальто» Тадеуша Конвицкого (1965): завершение исследования, начатого «Пеплом и алмазом»; расправа с прошлым как с принципом формирования настоящего, с тиранической поэзией воспоминаний, с балластом яви и снов вете-

«История одной ссоры»

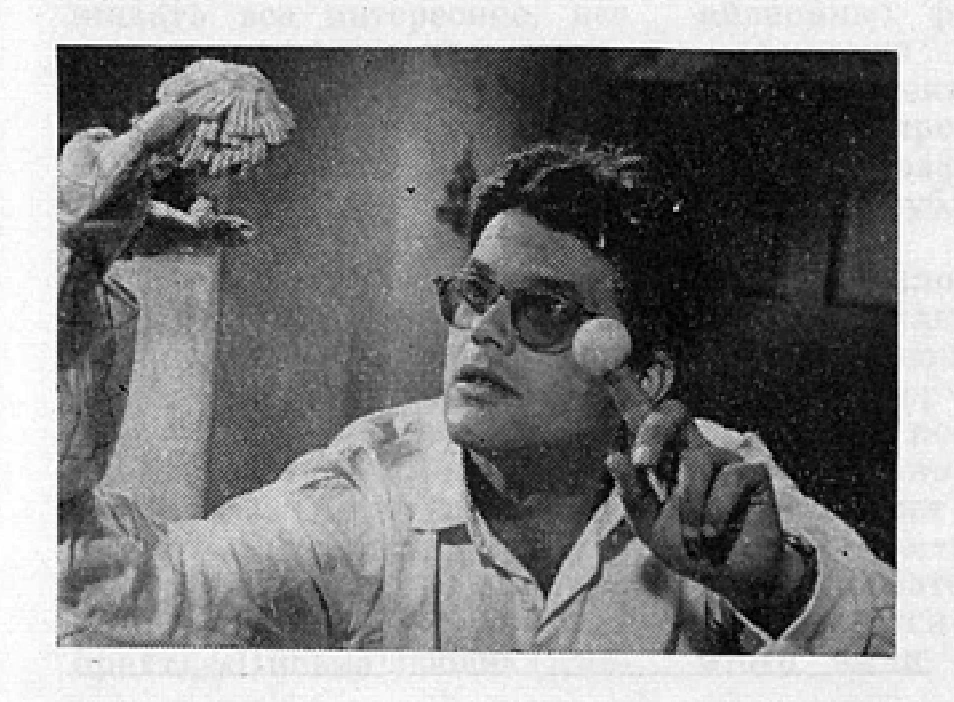
«До свидания, до завтра»

«Как быть любимой»

«Рукопись, найденная в Сарагосе»

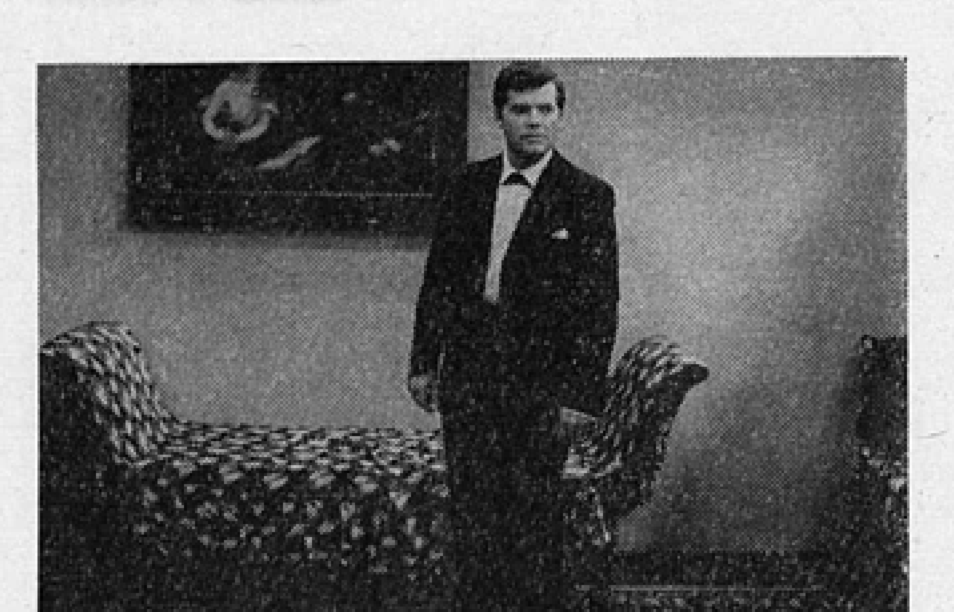








«Разводов не будет»



«Девушка из банка»



рана. В этом фильме Цибульский пародирует все свои прежние сюжеты: погибает будто бы и будто бы воскресает; смешной пророк и драматический плут, он бежит от того, что одновременно догоняет, тоскует о том, чего боится, разрушает реальность своим фантазерством и уничтожает фантазии, сталкивая их с действительностью,— а в целом он так правдив и так потрясающ, так убедительно выявляет комплексы поколения, его действительные и вымышленные кошмары, его борьбу за подлинность, что все предыдущие воплощения выглядят чуть ли не убогими. Это, разумеется, несправедливое ощущение по отношению к ним, но дыхание «Сальто» вообще и дыхание этой роли просто поразительны.

Один из последних фильмов, в котором я видел Цибульского, был «Завтра — Мексика» Стибора-Рыльского, произведение полностью современное и не слишком сложное, но любопытное и точно поставленное: рассказ о спортивном тренере, выброшенном за рамки того, что составляло его жизнь, скомпрометированном, падшем и начинающем все заново. Дело не в спорте; главную роль здесь играет Цибульский, а следовательно, это продолжение всех других ролей: просто судьба человека, который не хочет погибнуть, борется за свою правду, не дает сделать из себя тряпку, встает после падения. Есть в этой победе горечь и даже капля двусмысленности, но человек побеждает. Это большая роль — не меньшая, чем те, в которых он погибал. И в ней я помню его ярче всего.

С щедростью художника, не подвластной смерти, он одаряет нас собой, живым.

Варшава

Издается в ГДР

Они все молоды, как молода наука, которой они посвятили свою жизнь. Наука эта — киноведение. Они — это коллектив редакции журнала «Фильм. Виссеншафтлихе миттайлунген»: Фридрих Залов, Вольфганг Герш, Рольф Либман, Эвелин Мачке и их руководитель Герман Херлингхауз.

Ежеквартальник (увесистый том на 350—400 страниц) носит в переводе название «Фильм. Научные сообщения», но его меньше всего можно обвинить в академизме. Это — живой журнал. В нем не только освещаются вопросы теории и истории кино и телевидения: большое место занимают на его страницах рецензии на новые фильмы, разговор о новых книгах по киноискусству.

Кинематография Германской Демократической Республики переживает известные трудности. Эти трудности связаны с поисками новых тем, героев современности, с преодолением схематизма, утилитарных взглядов на искусство. Поэтому журнал считает одной из основных своих задач поддерживать все интересное, все новое, что появляется на студиях республики, активно бороться с пошлостью, с рутиной. Естественно, что продукция студии ДЕФА находится под пристальным вниманием журнала; к примеру, в одном только номере можно прочесть рецензии на самые новые картины ГДР «Замерзшие молнии» (автор Эвелин Мачке), «Девушка на трамплине» (Петер Рабенальт), «Лорд с Александерплатц» (Вольфганг Герш), «Долина Семи лун» (Хартмут Альбрехт), «Письма любви» (Альфред Краутц), «Секретарь» (Рольф Либман).





На страницах журнала находят отражение и проблемы телевидения. Кроме конкретного анализа телефильмов и спектаклей можно отметить интересные теоретические статьи Клауса Мюллера и Хейде Центхёфер (социологическое исследование об интересах телезрителей), Эвелин Мачке и Рольфа Шрёдера — о драматургии телевизионных фильмов.

Одну из основных своих задач коллектив редакции видит в широком освещении кинематографической жизни всех республик Советского Союза.

В прошлом году — году пятидесятилетия Октябрьской революции — специальный номер журнала был целиком посвящен советскому кино. Номер этот представляет интерес не только для немецкого читателя. Многие материалы в нем публикуются впервые или до этого были мало известны.

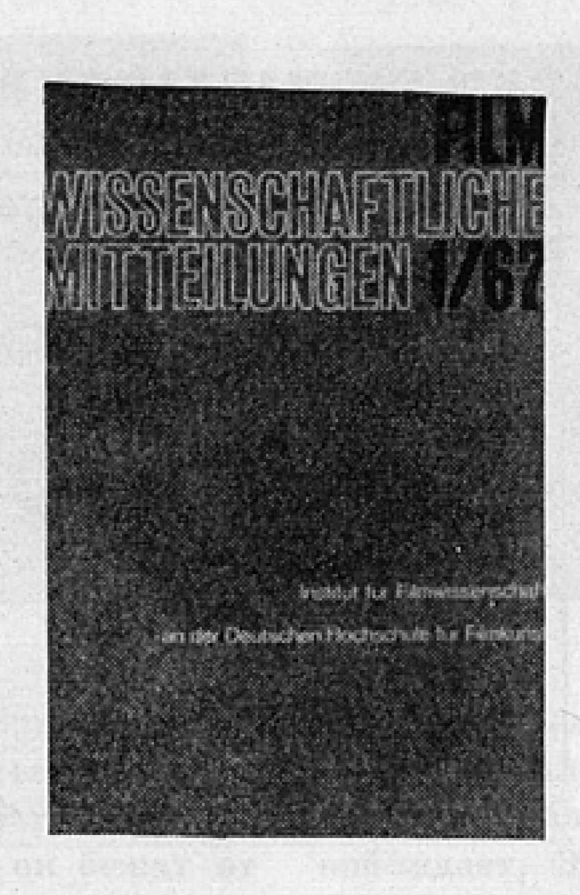
В разделе «Советское кино в Германии, 1922—1932 гг.» читатель найдет рецензии на советские фильмы, напечатанные в газетах и журналах тех лет, статьи советских режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Роома, опубликованные в немецкой прессе. В их числе статья Эйзенштейна, написанная на немецком языке.

Особое место занимает в этом разделе переписка Эйзенштейна с деятелями культуры Германии — Майзелем, Цвейгом, Балашем, с обществом «Прометеус» и открытое письмо великого советского режиссера Геббельсу.

Историков кино заинтересуют впервые публикуемые архивные материалы о советских фильмах, о цензурных ограничениях, которым они подвергались во времена Веймарской республики.

Специальный раздел журнала посвящен советскому документальному кино и одному из его основателей — Дзиге Вертову. Советские





фильмы, демонстрирующиеся на экранах кино и телевидения ГДР, находят в журнале объективный анализ (назовем лишь «Ленин в Польше», «Верность», «Тени забытых предков», «Последний месяц осени», «Берегись автомобиля»).

В юбилейные дни со статьями о советской кинематографии выступили в журнале Пауль Дессау, Харри Хорниг, Ахим Хюбнер, Янош Вейчи, Гюнтер Райш и другие крупные деятели немецкого кино и театра.

Рассказ о том, что делает небольшой коллектив редакции, будет неполным, если не сказать о научной кинобиблиотеке, которую, как правило, сотрудники редакции делают совместно с работниками Государственного киноархива ГДР, или других отделений Киноисследовательского института, или Союза работников кинематографии и телевидения ГДР, или дирекции Международного Лейпцигского фестиваля короткометражных и документальных фильмов.

Достаточно привести только названия этих сборников, чтобы стало понятно, какой большой объем работы приходится на долю коллектива: «Кино на подъеме» (статьи и материалы о развитии кино в странах Африки и Латинской Америки), «Советский революционный фильм. Двадцатые и тридцатые годы», фильмография всех художественных фильмов, выпущенных студией ДЕФА с 1946 по 1964 год, фильмобиблиографические ежегодники за 1965 и 1966 годы. Выпуск последних двух сборников поучителен и для нас. Ведь только сейчас выходит из печати фильмография художественных советских фильмов, выпущенных с 1958 по 1963 год. А в сборниках «FWB» помещена полная фильмография в с е х фильмов производства ГДР — игровых, документальных, научно-популярных, телевизионных, в с е х зарубежных фильмов, выпущенных на кино- и телеэкраны республики за эти годы. Кроме того, помещены фильмографические сведения о картинах, премированных на крупнейших международных кинофестивалях, и библиография статей и рецензий.

Жаль только, что такое издание, как киноведческий журнал, не располагает возможностью печатать иллюстрации — кадры из кинофильмов, рабочие моменты, эскизы декораций, костюмов и пр.

Надеемся, что молодой дружный редакционный коллектив сделает свой журнал необходимым не только для работников кинематографии, но и для всех, кто всерьез интересуется десятой музой — важнейшим искусством нашего века.

М. СУЛЬКИН

Бурвиль остается Бурвилем

Признаться, я уже давно так не смеялся, как в тот памятный вечер. Да разве я один? Весь зал хохотал до слез на премьере французской комедии «Большая прогулка», в которой «короли» французской кинокомедии Бурвиль и де Фюнес поведали веселую, но не без серьезного смысла историю, произошедшую в те трагические дни, когда Гитлер, самодовольно оглядывая роспись потолка парижской «Гранд Опера»; полагал, что его генералы и солдатня будут вечно кутить в кафе на Елисейских полях.

Мешковатый крестьянский парень с глазами, отмеченными наивной печалью, виноградарь, плотник или маляр. Это был все тот же Бурвиль — неистовый острослов и неторопливый меланхолик. Тот же великолепный, щедрый, искрометный мастер, чем-то сродни Кола Брюньону. Актер, в котором добродушие и оптимизм французского национального характера отложились не в меньшей мере, чем романтизм и мужество — в творчестве Габена.

Смех и... война? Совместимо ли? Трагическое рядом со смешным. Странное на первый взгляд дело: на экране — плененный фашистами француз, стрельба, можно сказать, смерть ходит рядом, а зал хохочет.

Какова природа этого смеха? Что сам Бурвиль думает об этом? Я попросил его о свидании. Он согласен. Времени, правда, мало, но для серьезного мужского разговора можно выкроить часик-полтора...

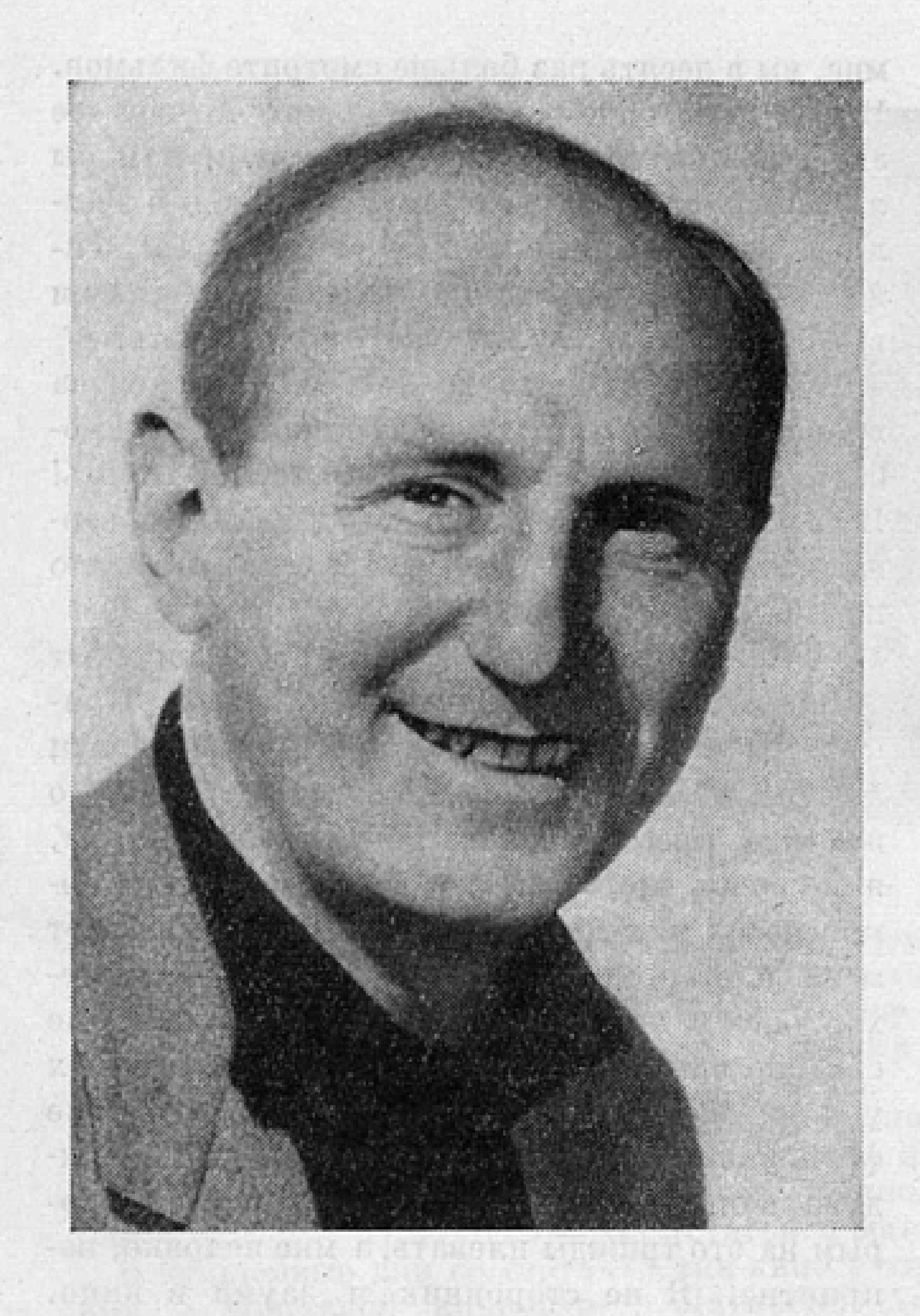
— Зрители смеются до слез, глядя вашу «Большую прогулку». Что вы сами думаете о природе творчества своего комедийного цеха, а заодно и о современной комедии вообще? — поставил я ему для пристрелки первый вопрос.

Бурвиль беспомощно положил руки на колени и раскрыл наивно-печальные глаза.

— Что я скажу о комедии? Да что вы, голубчик, откуда мне знать? Я почти никогда не бываю в кино и ничего не вижу. Поверьте мне, вы в десять раз больше смотрите фильмов. Что такое современная комедия? А черт ее знает! Понятия не имею! Друг мой, вам бы лучше задать этот вопрос кому-нибудь в Голливуде или на итальянских студиях. Там сидят мудрецы, теоретики, ученые головы. Они все обо всем знают. А мне откуда знать?

Мне стало немного не по себе: у человека времени в обрез, а ты к нему пристаешь с проблемными «истязаниями»... Неловко, очень! Но пока я размышлял, как дальше повернуть наш диалог, Бурвиль легко и весело продолжал:

— Вы, видимо, полагаете, что наш брат актер так и не вылазит из кинотеатров. Пришел утром на первый сеанс и до двенадцати ночи натирает себе мозоли на одном месте о жесткое кресло... Слава богу, это не так! Да, я не очень часто смотрю фильмы и очень немногие из них мне нравятся. Пусть обвиняют меня в старомодности и в тысяче других грехов, но я не сторонник тех лент, которые скверно влияют на молодежь. А фильмов этих у нас, во Франции, хватает. Многие такие французские картины даже попадают на международные фестивали. Есть дельцы, которым на это трижды плевать, а мне неловко, неприятно. Я не сторонник и зауми в кино. Это сейчас тоже в моде: накрутит режиссер две серии, накрутит бог весть чего, пойди разберись. Жизнью в таких фильмах не пахнет, а уж книжной «мудрости» — горы! Но в мудрости этой никто не разберется. Искусство требует ясности. Кино — вдвойне. Все, что задумано режиссером и актером, должно быть доступно и понятно людям, а не только изысканным гурманам, которые только и питаются сыром с червями... Фильм должен заставить человека плакать или смеяться, чувствовать и думать, должен заставить что-то пережить. А это не всегда бывает. И по этой причине не все, например, что делает мсье Годар, мне, признаться, по душе. Фильм должен быть заряжен эмоциями...



— Любопытно узнать, каким актером вы считаете себя?

— Начинается: жанр, амплуа... О господи, до чего же я не люблю эти словечки. Послушайте, мсье, у вас не болят уши от них?.. Нет? Очень жаль! А у меня болят. И к тому же запомните: я играю интуитивно и никогда в жизни ничего не анализировал.

— Никогда? Как же вы работаете?

— Очень просто: читаю сценарий, и если он меня увлек и радует, играю, а нет — так нет. Все должно идти прямо — от сердца к сердцу, а не рассудочными путями. Анализ — это рассудок. А сердце — совсем иная стихия.

— Но ведь Чаплин...

— Опять за помощью к великим... А что Чаплин? Я очень люблю его немые фильмы. А поздний Чаплин, увы, мне не по душе, хотя, конечно, он остался большим мастером. И все же я думаю, что в его искусстве много надуманного, мало жизненного. А я люблю все земное, простое, подлинное. Потому и считаю великим только раннего Чарли. Земное... Я плакал, как мальчишка, когда смотрел вашу «Балладу о солдате». Помните последние кадры: мать бежит полем, чтобы обнять сына. Или когда солдат на костылях без одной ноги, с трудом шагает по перрону рядом со встретившей его женой. Слов в этом эпизоде нет, а берет за душу. Вот в этом-то и заключаются, мне кажется, искусство, амплуа и все прочие ходовые в мире кино понятия. Раньше на меня навешивали табличку «комик» — и десять лет ставили рядом с де Фюнесом. Теперь это делают реже: я ведь и драматические роли исполняю... Мои герои близки мне не только на экране, но и в жизни. Говорят, что я оптимист, весельчак, люблю шутку и к тому же чувствительная натура. Бес его знает — может, это и так. Да, меня волнуют людские горести, и поэтому, я думаю, лучше, чтобы люди смеялись. Лучше делать комедии. Так на свете веселее жить.

— Что-то мало комедий в последние годы Франция выпускает на экран... Вы не согласны?

— Справедливо, совершенно согласен с вами. Да, комедий маловато. И комических актеров не так уж густо. При этом не забывайте, что среди артистов во Франции у нас изрядная безработица. Не всем старикам работа подыскивается, а тут школы искусства ежегодно выкатывают новых работников. Им тоже нужна работа: роли, пьесы, фильмы. И комедий действительно маловато. Много причин, но главное в том, что смеху вообще мало места отведено в нашей жизни. Подумайте сами, присмотритесь: все бегут, торо-

пятся, смотрят на часы (извините, но в этом отношении у вас в Москве то же, что и в Париже). Ужасно некогда людям. Оглядитесь вокруг, гляньте на самого себя! Ну куда вы мчитесь сломя голову с раннего утра? Пожар где или землетрясение? Вам некогда! Где уж тут место для смеха. Вот представьте — живет в Париже человек. Как теперь принято говорить, простой человек или еще иначе— человек с улицы, так сказать, средний француз. Вечером, усталый после работы, он ввалился домой. Едва присел, дух перевел, а жена хочет в театр. Вроде надо бы сводить ее туда, но билеты у нас очень дороги. К тому же в театр далеко добираться. «Давай-ка, старуха, лучше выпьем по рюмке и посидим дома...»— говорит муж, а жена, опустив руки, плачет. Вот так оно в жизни происходит. Чтобы развлекаться, смеяться, у нас надо иметь время и обязательно деньги. А смех, между прочим, человеку очень нужен. Вот так и обстоит дело с комедией, со съемками...

— И все-таки вы сейчас снимаетесь?

— Да. В фильме «Арно». Исполняю роль судьи по делам о преступлениях несовершеннолетних.

— Веселый фильм?

— Как вам сказать? Наверное, не очень, хотя сюжетов для таких картин хоть отбавляй. Да и у меня самого их хватает. Вот, например, история, которая случилась со мной в 1940 году. Хотите послушать? Ну так вот: боши оккупировали половину Франции — вы это помните. Тогда я служил в армии и на велосипеде бежал на юг. Здесь дождался перемирия. Пришла, думаю, пора перебираться на север. Но как это сделать? В жаркий день перехожу демаркационную линию, сажусь в поезд и еду в Дьеп. В тридцати километрах от этого города жила моя мать. Но как к ней добраться? На попутную машину никто не берет, а я, между прочим, в костюме хаки, с повязкой, одним словом, как говорили тогда у нас немцы, «демобилизирт». Вдруг гляжу — дряхлый грузовичок по дороге зигзагами двигается. Странная езда! За рулем — натуральный фриц. Я к нему на ломаном немецком языке, мол-де, так и так, подвези, пожалуйста. Он кивает головой и на этом же языке дает мне понять: мол-де, садись, бродяга, и помалкивай.

— Демобилизирт? — спрашивает он меня.

— Я-я, — торопливо отвечаю ему, произнося это одно из немногих известных мне немецких слов.

Видимо, мой ответ его вполне удовлетворил: солдат кончил войну — едет домой... Едем и молчим. Молчим и поглядываем друг на друга. О чем говорить? Дорога хорошая, день — тоже. Не о чем разговаривать. Вот так молча едем пять, десять, пятнадцать минут, полчаса. Вдруг он притормаживает машину и на совершенно чистом французском языке торопливо говорит:

— Бензина, черт его дери, не хватает. Надо у встречных машин добывать...

— А сколько литров у тебя? — спрашиваю я своего «немецкого» шофера на том же нашем родном парижском диалекте.

И вдруг — у моего дорогого шофера — глаза на лоб.

— Пардон, мсье, вы, кажется, тоже француз?

— Интересненькое дело «тоже». Я-то истинный, натуральный француз, не то, что ты — паршивый наци и бош.

— Пардон, мсье, вы не имеете права,— заорал шофер и схватил заводную ручку.— Я такой же бош, как вы епископ...

Бурвиль великолепно сыграл эту сценку «о двух немцах — двух французах». Все было передо мною — и тихое шоссе, и старенькая грузовая машина, и солнечный день... Наконец, солдат-француз за рулем... Я почему-то решил, что Бурвиль уже где-то играл эту сцену.

— В кино — нет, не играл, а просто так: диалог в лицах — в концертах показывал...

Народ смотрит—хохочет! Теперь-то, конечно, можно и посмеяться... Сюжетов веселых много, мы живем среди них. Знаете, какой у меня в голове сложился сценарный план веселого советско-французского фильма?

— Понятия не имею...

— Так вы послушайте. Картина будет, скажем, называться «Красные и белые». Она поведает о судьбе двух парижских таксистов. Один — француз, коммунист. Другой —эмигрант, в прошлом царский офицер. Они давно знают друг друга, даже дружат. Француз, активный член Коммунистической партии, все время тащит своего русского друга в путешествие в Россию. Наконец они вместе едут в Москву... В Москве с ними происходят удивительные, веселые приключения... В финале русский шофер ведет свой «Ситроен» по Красной площади, а француз «Волгу» по площади Согласия. Я хотел бы сыграть француза. А на роль моего друга можно было бы пригласить хорошего русского комика. Ну как, нравится вам мой сюжет?

— Очень!

— Так давайте быстрее снимать. Съемки — это единственное, что я люблю в кино. Скажу вам по секрету: люблю больше жены, детей и самого себя...

Бурвиль умолк, встал, прошелся по комнате, о чем-то думая. Затем доверительно поднял правую руку и сказал:

— Если вы знакомы с богами, которые опекают советское кино, скажите им, пожалуйста: Бурвиль хочет сыграть в советской кинокомедии. Я ведь актер, мое дело играть, и, кажется, я еще не разучился это делать...

Н. МАР

Памяти Жоржа Садуля

Еще совсем недавно в предисловии к книге Леона Муссинака Жорж Садуль вспоминал, как во времена Народного фронта и все более явственной угрозы фашизма и войны он, молодой журналист, по настоянию своего учителя стал специализироваться в области кино и приступил к написанию его истории. «...Над которой я работаю тридцать лет»,—как бы между прочим заметил он. Работаю... Он считал главный труд своей жизни еще не завершенным и был полон решимости отдать ему все оставшиеся годы.

Кто мог предположить, что ему остались только месяцы?

Впрочем, те, кто часто видел его где-нибудь в первых рядах кинозала, обычно занимаемых кинокритиками на том или другом фестивале, закрытом просмотре или же заседании правления Ассоциации французских критиков кино и телевидения под его председательством, замечали, как плохо он выглядит. Однако он продолжал вести отдел хроники кино в «Леттр франсез», опубликовал там пространный доклад о преподавании кинематографической культуры, поднимавший большие теоретические вопросы взаимоотношения кино и других искусств, значения кино в современной жизни; занимался делами ассоциации и по-прежнему разъезжал, движимый профессиональной честностью, толкавшей его смотреть и пересматривать фильмы в связи с переизданием «Истории мирового кино».

На последнем фестивале в Канне он ходил с трудом, опираясь на две палки. Ему пришлось отказаться от поездки в Москву на V Международный фестиваль. Но и прикованный к постели, он продолжал свой подвижнический труд и подготовил для симпозиума в Репино исследование на тему «Советские немые фильмы во Франции в 1920—1930 годах». Он еще писал новые страницы для книги о Жераре Филипе, пи-

Жорж Садуль берет интервью у Луи Люмьера (1948)



сал статьи. Смерть оборвала его работу на полуслове.

Однако даже теперь, когда его не стало, тем, кто близко знал этого замечательного человека, не удается говорить о нем в прошедшем времени. В многочисленных материалах, опубликованных в связи с его смертью во французской прессе, друзья, коллеги, читатели Садуля говорят о нем, как о живом.

В своем прощальном слове Аньес Варда тоже употребляет настоящее время: «Я люблю Жоржа Садуля, его благодушную улыбку, морщинистое лицо, его трубку и пиджаки из твида. Люблю его длинные-длинные статьи и серьезность, когда он с чувством истории и в точном стиле скорее дает определение, нежели выносит фильму приговор...»

Выступая от имени Коммунистической партии Франции, в которой Жорж Садуль состоял сорок лет, Луи Арагон сказал: «Мы можем ошибаться, мы можем спотыкаться, скверно выполнять наше большое дело, разбазаривать отпущенное нам время. Но я прошу вас об одном — признать, что этот человек, который закрыл глаза, обращал свой взгляд к свету... Жорж не хотел умирать, но жил он, отдавая свою жизнь. Он отдал молодость, жертвовал страстями ума, друзьями, по которым у него всегда кровоточила рана в сердце, он с жаром искал, как быть полезным...

Всю свою жизнь Жорж положил на то, чтобы оставаться простым солдатом. Но подлинную историю нации, а тем самым и партии как раз и пишут простые солдаты. Только у нас случается, что простые солдаты оказываются большими людьми. И зовут их, например, Садуль, Элюар или Жолио Кюри. Это Пример с большой буквы».

Директор Французской синематеки Анри Ланглуа говорит:

«Он не мог отделить себя от кино и посвящал ему сначала часть жизни, потом всю жизнь и до самой смерти был не в силах оторвать свои глаза от экрана. Через кино он постигал все области, в которых хотел действовать.

Вот в чем заключалась правда его жизни. Вот что скрывалось в критике и историке, энциклопедически образованном человеке, профессоре Высшей школы киноискусства, докторе Академии наук СССР, президенте Ассоциации критики, в этом честном человеке, в котором повторился Леон Муссинак, в этом честном человеке, внушавшем всеобщее уважение.

Этот международный авторитет, это огромное уважение окружало его повсюду, в Токио и Каире, в Лондоне и Бомбее, в Мехико и Дакаре.

Мы знали, кем был Жорж Садуль для Александра Довженко и Всеволода Пудовкина, для Сергея Юткевича и Александра Форда, для Златана Дудова, Поля Стрэнда и Йориса Ивенса.

Мы знаем, кем был он для Марселя Карне и Жана Ренуара, для Франсуа Трюффо и для Жан-Люка Годара, для Рохаса, Росселлини и Висконти...

Жорж Садуль не один из самых крупных историков кино и не самый крупный историк кино: на сегодня он единственный Историк кино. Все, кто писал об истории кино до него, опирались на воспоминания. Он же подошел к этому так, как человек, пишущий историю средних веков или Французской революции, то есть исходя не из воспоминаний, а пользуясь самыми различными первоисточниками, все изучая, все читая, все просматривая, пытаясь все понять, ухватить и воскресить.

Жорж Садуль никогда не писал этой истории для себя самого. Он написал ее для нас. Его история кино — это наша история кино».

Советским кинематографистам, и не только кинематографистам, но и зрителям и читателям имя Жоржа Садуля широко известно по переводам его многотомной Всеобщей истории кино, его книгам о Чаплине, статьям и рецензиям, опубликованным в советской прессе. Садуль был постоянным автором нашего журнала. Он был активным пропагандистом лучших произведений советского киноискусства на Западе, благодаря его самоотверженному, подвижническому труду мы многое узнали о кинематографиях стран, недавно вступивших на самостоятельный путь развития.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Твой современник», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария: Е. Габрилович, Ю. Райзман; режиссер-постановщик Ю. Райзман; главный оператор Н. Ардашников; главный художник Г. Турылев; режиссер М. Филимонова; звукооператор С. Минервин; редактор М. Рооз; директор картины Ю. Рогозовский.

В ролях: Губанов — И. Владимиров, Ниточкин — Н. Плотников, Катя — Т. Надеждина, Миша — А. Борзунов, Елизавета Кондратьевна — А. Максимова, Зойка — Н. Гуляева, зам. пред. Совета Министров — Н. Засухин, министры: А. Аркадьев, Ю. Леонидов, зам. министра — М. Ладынин, референты: Ю. Калганов, С. Смирнов, академик — Ю. Свирин, секретарь обкома — Н. Кузьмин, швейцар — М. Девяткин, депутат — Н. Федосова, дежурная — А. Георгиевская.

В эпизодах: Г. Анапольский, М. Болотников, Л. Броневой, В. Кудлай, Л. Елагин, Н. Жалнин, И. Козлов, А. Кацинский, А. Крамская, Л. Калюжная, Б. Кордунов, О. Левинсон, Л. Максакова, Е. Мельникова, А. Мягких, Т. Панкова, В. Привалов, Г. Плаксин, С. Стрелков, Н. Стрелкова, С. Смирнов, Т. Трушина, Миша Коцюрба.

●

«Анна Каренина» (по одноименному роману Л. Н. Толстого), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Авторы сценария: В. Катанян, А. Зархи; режиссер-постановщик А. Зархи; главный оператор Л. Калашников; художники: А. Борисов, Ю. Кладиенко; композитор Р. Щедрин; звукооператоры: В. Лещев, Б. Зуев; редактор С. Ермолинский; директор картины В. Цируль.

В ролях: Анна Каренина — Т. Самойлова, Каренин — Н. Гриценко, Вронский — В. Лановой, Стива Облонский — Ю. Яковлев, Константин Левин — Б. Голдаев, Кити — А. Вертинская, Долли — И. Саввина, княгиня Бетси — М. Плисецкая, Лидия Ивановна — Л. Сухаревская, княгина Мягкая — Е. Тяпкина, графиня Вронская — С. Пилявская, адвокат — А. Тутышкин, Сережа — Вася Сахновский.

В эпизодах: В. Бурлакова, Ю. Волынцев, Г. Вац, Н. Делекторская, Н. Кейль, А. Канина, А. Кубацкий, Е. Калинина, А. Костомолоцкий, А. Кайдановский, С. Камерницкий-Каминский, В. Кулик, В. Лановая, А. Лавренюк, В. Матисен, А. Павлова, М. Погоржельский, О. Смирнов, М. Сапожникова, М. Сидоркин, А. Цинман, В. Цоппи, Н. Яновский.

●

«Железный поток» (по одноименному роману А. Серафимовича), 12 ч.

Авторы сценария: А. Первенцев, Е. Дзиган; режиссер-постановщик Е. Дзиган; режиссер Л. Басов; главный оператор А. Темерин; главный художник П. Киселев; композитор В. Мурадели; звукооператоры: В. Шарун, Н. Калиниченко; редактор М. Папава; директора картины: А. Фрадис, Г. Кузнецов.

В ролях: Кожух — Н. Алексеев, Артемов — Л. Фричинский, Безуглый — Н. Денисенко, Приходько — В. Ивашов, Опанасов — А. Дегтярь, Смирнов — Я. Гладких, Волосатов — Н. Дупак, Гарпина — И. Мурзаева, Клавдия — Н. Алисова, Голован — Г. Заславец, Чирик — Н. Трофимов, духанщик — А. Кванталиани, Браткин — В. Скоробогатов, Смолокуров — В. Голубенко, Деникин — Л. Галлис, Покровский — В. Седов.

В эпизодах: А. Вахромеева, Ю. Волков, Н. Засеев, Г. Кремнева, К. Козьмина, Л. Кукулян, А. Никитин, В. Ниденталь, Г. Самохина, М. Семенихин.

●

«Письмо», 2 ч.

Автор сценария И. Ракша; режиссер-постановщик Ю. Рогов; оператор А. Егоров; художник П. Веременко; композитор Е. Птичкин; звукооператор А. Павлов; редактор Г. Боголепов; директор картины Р. Гиммельфарб.

В ролях: Вера — С. Коновалова, Лена — М. Мерино, солдат — А. Лебедев, Надя — Л. Викнел, Маша — Г. Комарова, хозяйка — Л. Калюжная.

●

«Всякое бывает», 1 ч.

Автор сценария Э. Милевская; режиссер Л. Миллионщиков; оператор П. Сатуновский; художник В. Гладников; звукооператор В. Беляров; редактор Г. Боголепов; директор картины Н. Урвачева.

В ролях: Ю. Боголюбов, З. Исаева, Ю. Бугаева, З. Васильков, В. Гуляев, В. Грачев, Н. Головина, Д. Орловский, В. Пицек, Г. Самохина, В. Ушакова, Л. Чубаров.

Экспериментальная творческая киностудия

«Если дорог тебе твой дом...», 9 ч.

Авторы сценария: Е. Воробьев, В. Ордынский, К. Симонов; режиссер-постановщик В. Ордынский; главный оператор В. Николаев; режиссер Л. Инденбом; художник А. Вайсфельд; композитор К. Молчанов; звукооператор Н. Кропотов; редактор Л. Хволовский; директор картины Ф. Могилевский.

В фильме использованы материалы, заснятые фронтовыми кинооператорами, киностудиями имени М. Горького, «Мосфильм», ЦСДФ, «Центрнаучфильм»; материалы Госфильмофонда, Центрального Государственного архива кинофотофонодокументов СССР, архива Министерства обороны, Центрального музея Вооруженных Сил СССР, Государственного Исторического музея.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Я вас любил...» («Сочинение на вольную тему»), 9 ч.

Автор сценария М. Львовский; режиссер-постановщик И. Фрэз; главные операторы: М. Кириллов, А. Кириллов; художник А. Дихтяр; композитор Н. Чаргейшвили; звукооператор А. Матвеенко; режиссер С. Федорова; редактор В. Погожева; директор картины Я. Сапожников.

В ролях: Коля — В. Перевалов, Надя — В. Хуснулова, Женя — В. Ованесов, Галя — Л. Зубкович, Жора — В. Рыжаков, Марина — Е. Касатикова, Володя — И. Сыхра, мама — В. Орлова, папа — Е. Весник, Лидия Николаевна — Н. Селезнева, Зоя Павловна — Н. Дудинская, Красовская — Н. Чистова.

В эпизодах: В. Афанасков, В. Александров, Сережа Брусберг, Б. Бахрак, О. Вторушина, С. Ефремова, Г. Ержемский, В. Зазулин, С. Коновалова, О. Климович, Р. Славянинов, С. Соколов, Л. Седых, Оля Фалина, И. Уксусников, Б. Чемберг, А. Январев, Д. Масанов, Райхана Каримова.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Цыган» (по одноименной повести А. Калинина), 8 ч.

Автор сценария Е. Митько при участии Е. Матвеева; режиссер-постановщик Е. Матвеев; оператор М. Черный; художник В. Мигулько; композитор В. Баснер; текст песни М. Матусовского; звукооператор А. Федоренко; режиссер Б. Зеленецкий; танцы Р. Клявина; редактор В. Сосюра; директор картины В. Глазман.

В ролях: Клавдия — Л. Хитяева, Будулай — Е. Матвеев, Ваня — С. Ермилов, Нюра — Т. Грабовская, Тимофей Ильич — В. Емельянов, Иван Дмитриевич — И. Переверзев, Лущилиха — Е. Максимова, Черенков — П. Лобода, жена Будулая — Л. Марченко, отец Будулая — П. Векслярова, Стеша — М. Криницина, Даша — З. Чекулаева, Ваня и Нюра в детстве: Таня Осыка, Саша Каминский, Дениска Кмит, Оля Шимова.

В эпизодах: П. Собецкий, А. Сова, А. Соколова, В. Грудинин, О. Кожкина, Л. Перфилов, З. Занони, А. Волошина, Н. Вронская, А. Прищепа, Г. Тесля, И. Матвеев, Н. Луценко, В. Туманский.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Встреча в горах», 9 ч.

Авторы сценария: П. Грузинский, Н. Санишвили; режиссер-постановщик Н. Санишвили; главный оператор Ф. Высоцкий; режиссер Г. Гуния; художник Л. Мамаладзе; композитор Б. Квернадзе; звукооператор О. Гегечкори; песни композиторов А. Кереселидзе, К. Певзнера, Р. Лагидзе, Г. Цабадзе, С. Мирианашвили, Б. Квернадзе, Ш. Милорава; редактор И. Гоциридзе; директор картины А. Джагарбеков.

В ролях: Лали и Мзевинар — Л. Абашидзе, Вахтанг — Т. Арчвадзе, Натэла — Л. Месхи, Гиа — В. Кикабидзе, Звиада — К. Даушвили, Мераб — И. Хвичиа.

В эпизодах: А. Мамрикашвили, А. Мачавариани, Л. Капшидзе, А. Эбралидзе, Г. Леонидзе, С. Эбралидзе.

Киностудия «Узбекфильм»

«Круг», 6 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Дамир Салимов; оператор Даврон Салимов; художник Е. Пушин; композитор Р. Вильданов; звукооператор К. Бурибаев; режиссер Г. Шермухамедов; редактор О. Хмельницкая; директор картины Г. Аванесов.

В ролях: мальчик Марат — Мухамеджанов, старик — Т. Корабеков, жокей — А. Романов, молодой табунщик — Э. Каримов.

В эпизодах: С. Аникина, Р. Исмаилова, Г. Шермухамедов, Т. Захидов.

Киностудия «Киргизфильм»

«Материнское поле» (по повести Чингиза Айтматова), 8 ч.

Авторы сценария: Ч. Айтматов, Б. Добродеев, И. Таланкин; режиссер-постановщик Г. Базаров; главный оператор В. Виленский; художник К. Жусупов; композитор Ю. Шеин; звукооператор Ю. Шеин; режиссер В. Аристанов; директора картины: В. Хасанов, Р. Тургумбаев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Толгонай — Б. Кадыкеева (дублирует В. Енютина), Алиман — Р. Сармурзина (А. Кончакова), Саванкул — Н. Кытаев (Н. Граббе), Касым — Б. Бейшеналиев (В. Ферапонтов), Джайнак — Т. Какчекеев (А. Сафонов), Аширалы — Н. Борбиев (В. Захарченко).

Киностудия «Союзмультфильм»

«Четверо с одного двора», 1 ч.

Авторы сценария: А. Кумма, С. Рунге; режиссер И. Ковалевская; художники-постановщики: Д. Менделевич, М. Жеребчевский; оператор Е. Петрова; композитор Г. Гладков; звукооператор С. Крейль; художники-мультипликаторы: Г. Баринова, Я. Вольская, Э. Маслова, Н. Богомолова, Л. Носырев, О. Орлова, Г. Сокольский; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

●

«Пророки и уроки», 1 ч.

Автор сценария М. Владимов; режиссер В. Котеночкин; оператор Е. Петрова; художник-постановщик С. Русаков; художник Б. Ефимов; музыкальное оформление Г. Миронова; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: О. Сафронов, М. Купрач, Л. Каюков, Ф. Епифанова, В. Крумин, Д. Анпилов; редактор А. Снесарев; директор картины Ф. Иванов.

«Фитиль» № 63 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Дутое дело» («Таллинфильм»).

Автор А. Столбов; режиссер-оператор Х. Мартинсон.

«Маляр» (по рассказу Н. Тэффи), («Мосфильм»).

Режиссер Г. Данелия; оператор В. Юсов.

В ролях: Е. Леонов, И. Саввина.

«Железная логика» («Центрнаучфильм»).

Автор Э. Абрамов; режиссер-оператор Д. Федоровский.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 64 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Секрет успеха» (ЦСДФ).

Авторы: А. Курляндский, А. Хайт; режиссер-оператор С. Киселев.

«Эврика» («Союзмультфильм»).

Автор Ю. Леонов; режиссер И. Аксенчук; художник Н. Ерыкалов; оператор М. Друян; композитор В. Гамалия.

«Муть» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст А. Курляндского, А. Хайта.

«Проблема» («Мосфильм»).

Автор Ф. Камов; режиссер Г. Данелия; оператор В. Юсов.

В ролях: А. Хвыля, И. Чурикова.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

Зарубежные фильмы

«Чудо в Ламбоше» («Затхлая вода») (по одноименному роману Нандора Палфалви), 9 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Миклош Маркош; режиссер Фридеш Бан; оператор Иштван Пастор; художник Мелинда Вашари; композитор Иван Паташич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Д. Белевич. Автор русского текста Ф. Каплан; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Лайчи — Янош Кэрмэнди (дублирует Ю. Саранцев), Феликс — Атилла Надь (А. Карапетян), Гэлэнчерне — Мари Семеш (А. Кон-

чакова), Гэлэнгер — Ласло Банхиди (Н. Граббе), Ланка — Шандор Томпа (В. Балашов), Такач — Шандор Деак (И. Рыжов).

В эпизодах: Эдит Шош, Ене Хорват, Дьюла Хорват, Отто Рутткаи, Янош Гарич, Арпад Тери, Хильда Гобби, Ида Шименфалви.

Дублируют: А. Алексеев, Н. Кустинская, З. Земнухова, В. Рождественский, А. Баранов, К. Николаев, Г. Юдин, В. Файнлейб.

●

«Позднее раскаяние» («Хамида») (по новелле Габриэлле Эстивалс), 8 ч.

Совместное производство киностудий ДЕФА (ГДР) и «Сатпек» (Тунис).

Авторы сценария: Ж. Л. Бост, К. Абдул Вахаб; режиссер Жан Мишо Майан; оператор Отто Ханиш; композитор Карл-Эрнст Зассе.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко; режиссер дубляжа Л. Дзенькевич; звукооператор дубляжа Н. Авраменко.

Автор русского текста Е. Адельгейм; редактор Т. Иваненко.

Роли исполняют и дублируют: шеф — Жан Дави (дублирует П. Морозенко), Елена — Кристина Лазар (Н. Батурина), Рено — Франсис Лефевр (Саша Харитонов), Хамида — Амор Ауини (Миша Турков), Салах — Абделлатиф Б. Элиа (А. Худолеев), Лопенти, управляющий — Антонио Савалли (Н. Рушковский).

●

«Убийство без наказания» (по роману Тео Хариха «Именем народа»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Йоахим Баркхаузен, Александр Граф Штенбок-Фермор; режиссер Карл Балхаус; оператор Петер Краузе; художник Христоф Шнайдер; композитор Вольфганг Хоэнзее.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Левченко; звукооператор дубляжа З. Копистинская.

Автор русского текста С. Лялин; редактор Т. Иваненко.

Роли исполняют и дублируют: Липперт — Гюнтер Симон (дублирует В. Макаров), Хартман — Эрик Кляйн (Ю. Остапенко), Якубовский — Войцек Семьон (Я. Козлов), Дора Метнер — Карла Рункель (Н. Гнеповская), фрау Липперт — Иоганна Клас (А. Николаева), фрау Ногенс — Маня Берено (Л. Глаз), Кюхендорф, судья — Курт Штейнграф (А. Васильев), Беккер, прокурор — Хорст Шёнеман (Н. Рушковский), защитник Кох — Вильгельм Кох-Хооте (М. Розин).

●

«Бегство в безмолвие» (по мотивам произведения Вольфганга Хельда), 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Зигфрид Хартман, Эдмунд Киль; режиссер Зигфрид Хартман; оператор Рольф Зоре; художник Альфред Томалла; композитор Карл Шинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Автор русского текста Р. Гришаева; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Штеттер — Фриц Диц (дублирует К. Тыртов), Гофман — Дитер Вин (А. Сафонов), Хельга Клинке — Марита Беме (Н. Зорская), Инга Клинке — Регина Альбрехт (Т. Совчи), Вилье — Иржи Врстала (А. Задачин), Карл Райнхольд — Рольф Людвиг (В. Рождественский), Цшунке — Ганс-Иоахим Ханиш (Э. Бредун).

●

«Внимание, злая собака», 1 ч.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Станислав Дульц; оператор Мечислав Познаньский; художник Ян Шанценбах; композитор Богумил Пастерняк.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

●

«Клад», 1 ч.

Производство студии рисованных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Вацлав Вайсер; оператор Мечислав Познаньский; художник Тадеуш Дэпа; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

●

«Люди из фургонов» (по роману Эдуарда Басса), 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Мартин Фрич, Антонин Маша; режиссер Мартин Фрич; оператор Ян Сталлих; художник Ян Зазворка; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Нина — Эмилия Вашариова (дублирует Т. Литвиненко), Винцек — Ян Тржиска (А. Белявский), клоун — Йозеф Кронер (К. Тыртов), директор — Честмир Ржанда (Я. Беленький), Райман — Илья Прахарж (В. Дружников), Венцл — Йозеф Ветровец (А. Алексеев), Жанда — Иржина Штепаничкова (Н. Зорская), Мария — Славка Будинова (Н. Меньшикова), безногий — Властимил Бродский (С. Курилов), грузинка — Дана Медржицка (С. Коновалова), латыш — Мартин Ружек (Г. Юдин), Фердинанд — Ярослав Розсивал (О. Мокшанцев), Чонгр — Йозеф Глиномаз (В. Файнлейб).

●

«Двойное окружение», 9 ч.

Производство киностудии «Ядран-фильм» (Югославия).

Автор сценария Иво Штивичич; режиссер Никола Танхофер; оператор Томислав Пинтер; художник Владимир Тадей; композитор Драгутин Савин.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев; автор русского текста Е. Роом; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Северин Биелич, Берт Сотлар, Павле Вуйисич, Хермина Пипинич, Бата Живойинович, Давор Антолич.

Роли дублируют: А. Кончакова, Ю. Саранцев, В. Рождественский, А. Баранов, К. Карельских, А. Сафонов.

●

«Потерянный карандаш», 5 ч.

Производство «Зора-фильм», Загреб (Югославия).

Автор сценария Сташа Борисавлевич; режиссер Федор Шкубоня; оператор Хрвое Сарич; художник Владимир Тадей; композитор Мирко Белмарич.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев; автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Мира Николич, Бошко Гашевич, Мария Алинович, Мате Эргович.

Роли дублируют: О. Красина, Н. Зорская, О. Громова, Миша Филеев.

●

«Антигона» (по трагедии Софокла), 9 ч.

Производство «Норма-фильм» (Греция).

Автор сценария и режиссер Георгос Дзавеллас; оператор Динос Кацуридис; художник Георгос Анемояннис; композитор Аргирис Кунадис.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссеры дубляжа: А. Золотницкий, А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Западенский; автор русского текста Г. Петров; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Антигона — Ирен Папас (дублирует Т. Семина), Креонт — Манос Катракис (А. Алексеев), Исмена — Маро Конду (И. Выходцева), Гемон — Никос Казис (Н. Александрович), Эвридика — Илия Ливику (В. Караваева), Страж — Яннис Аргирис (Б. Рунге), Вестник — В. Паллис (А. Сафонов), Тиресий — Т. Кирусос (Е. Весник), Корифей — Т. Моридис (В. Хохряков).

●

«Сиртаки», 8 ч.

Производство Дамаскинос — Михаилидис (Греция).

Автор сценария Алекос Сакелариос; режиссер Георгос Скаленакис; оператор Никос Гарделис; художник Петрос Капуралис; композитор Ставрос Ксархакос.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Л. Канн; автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Марина — Алики Вуюклаки (дублирует Н. Кустинская), Григорис — Димитрис Папамихаил (В. Ковальков), Левтерис — Василис Авлонийтис (Е. Весник), маэстро — Д. Папаяннопулос (Н. Граббе), Рита — Рика Диалина (В. Чаева).

●

«Ключ» (по роману Яна де Хартога «Стелла»), 10 ч.

Производство «Опен Роуд филмз» (Великобритания), прокат «Коламбиа» (США).

Автор сценария Карл Формен; режиссер Кэрол Рид; оператор Освальд Моррис; художник Джоффри Дрейк; композитор Мэлколм Арнолд; продюсер Карл Формен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Бухов. Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Дэвид Росс — Уильям Холден (дублирует Г. Абрикосов), Стелла — София Лорен (Н. Фатеева), Крисс Форд — Тревор Ховард (К. Тыртов), капитан Ван Дэм — Оскар Гомолка (И. Рыжов), Кейн — Кирон Мур (А. Белявский), Уэдлоу — Бернард Ли (К. Николаев).

●

«Недостойная старая дама» (по одноименной новелле Бертольта Брехта), 9 ч.

Производство «СПАС-синема» (Франция).

Автор сценария и режиссер Рене Аллио; оператор Дени Клерваль; художник Юбер Монлу; композитор Жан Ферра.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев; автор русского текста З. Гинзбург; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: мадам Берт — Сильви (дублирует А. Фуксина), Розали — Малка Рибовска (В. Радунская), Пьер — Виктор Лану (В. Подвиг), Альбер — Этьен Бьерри (В. Прокофьев), Гастон — Франсуа Метр (О. Мокшанцев), Эрнест — Арман Мэффр (Я. Беленький), Шарло — Пьер Деказ (В. Прохоров), Альфонс — Жан Буиз (А. Полевой), Дюфур — Андре Торран (Н. Граббе).

●

«Призрачное счастье» («Двуликое зеркало»), 10 ч.

Производство СНЭ Гомон (Франция) — ЧЕИ ИНКОМ СПА (Италия).

Авторы сценария: Андре Кайатт, Дени Перрэ, Жерар Ури, Жан Меккер; режиссер Андре Кайатт; оператор Кристиан Матра; художник Жак Коломбье; композитор Луиги.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова; автор русского текста Т. Савченко; редактор Т. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Мари Жозе — Мишель Морган (дублирует В. Караваева), Пьер Тардиве — Бурвиль (В. Осенев), Жерар Дюрьё — Иван Десни (В. Тихонов), мадам Тардиве — Сильви (А. Панова), Ариана — Сандра Мило (К. Лепанова), доктор Боск — Жерар Ури (Н. Александрович), Вероника — Элизабет Мане (Н. Румянцева), Воланж — Жорж Шамара (В. Балашов), Бенуа — Каретт (А. Полевой).

●

«Фантомас», 1-я серия — 10 ч.

Производство ПАС-СНЭГ (Франция), ПЧМ (Италия).

Авторы сценария: Жан Ален, Пьер Фуко; режиссер Андре Юннебель; оператор Марсель Гриньон; художник Поль-Луи Бути; композитор Мишель Мань.

«Фантомас разбушевался» (2-я серия фильма «Фантомас»), 10 ч.

Производство ПАС-СНЭГ (Франция), «Виктори-фильм» (Италия).

Авторы сценария: Жан Ален, Пьер Фуко; режиссер Андре Юннебель; оператор Реймон Лемуань; художник Макс Дуи; композитор Мишель Мань.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Автор русского текста Е. Гальперин; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Фантомас, журналист Фандор, и профессор Лефер — Жан Маре (дублирует В. Дружников), комиссар Жюв — Луи де Фюнес (В. Кенигсон), Элен — Милен Демонжо (Т. Конюхова), редактор газеты «Рассвет» — Робер Дальбан (А. Полевой), Бертран — Жак Динам (С. Бубнов), первый инспектор — Кристиан Тома (Я. Янакиев), второй инспектор — Мишель Дюплекс (Р. Муратов).

Сценарии

Смоленская дорога

Константин Симонов,
Всеволод Пудовкин

В душной южной ночи

Стерлинг Силлифант

Запись по фильму и перевод диалогов
Я. Березницкого и В. Неделина

Предисловие

Думается, что в данном случае предисловие необходимо. Если бы этот написанный почти четверть века назад сценарий принадлежал мне одному — мне бы не пришло в голову публиковать его, ибо многое из того, что составило его содержание, впоследствии было осуществлено мной, как писателем, в ином жанре — в прозе, в книге «Живые и мертвые».

Но поскольку каждая страница сценария «Смоленская дорога» писалась вдвоем — Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным и мною, а сама идея написать именно такой сценарий военной картины принадлежала всецело Пудовкину, — я воспринимаю эту публикацию как необходимую с точки зрения освещения еще одной стороны художественной деятельности Пудовкина.

В истории советской и мировой кинематографии Пудовкин — мастер такого масштаба, что все сделанное или даже задуманное и недовершенное им представляет интерес и ценность.

С этой точки зрения я и рассматриваю данную публикацию.

А теперь несколько страниц об истории этой работы, о некоторых связанных с ней обстоятельствах и о самом Всеволоде Илларионовиче Пудовкине.

Я впервые увидел Пудовкина очень давно — в 1932 или 33-м году. Пудовкин ставил тогда на студии «Межрабпомфильм» своего «Дезертира», а мы, молодые ребята, работавшие в механической мастерской студии, бегали в свои обеденные перерывы наверх в павильоны смотреть, как снимает Пудовкин.

Он поразил меня тогда так же или почти так же, как, наверное, поражал всех, кто впервые видел его, занятого работой. Поразил неистовой увлеченностью делом и одновременно полной отрешенностью от всего, что в данный момент к этому делу не имело касательства. Очевидно, он не только не думал о том, как он может выглядеть со стороны во время работы, в запале, но и не способен был представить себе, что художник вообще может думать об этом. Во время съемок он сам был как бы внутри картины, которую снимал. Он входил внутрь ее пространства — духовного и физического — и существовал там, внутри. Он улыбался и сердился, корчился, сгибался, разгибался, вскакивал, чуть не взлетал в воздух вместе с тем чувством, которое владело им в данную секунду там, внутри совершаемой им работы. И в этом было нечто удивительное и пугающе-прекрасное, запоминавшееся на всю жизнь.

Наверное, я говорю об этом другими словами, чем сказал бы тридцать пять лет назад. Но в основе того, что я говорю сейчас, лежит чувство первой изумленности Пудовкиным, которое у меня сохранилось с юности, и я нисколько не преувеличиваю силу этого чувства,

Следующая памятная для меня встреча с Пудовкиным состоялась через десять лет. Весной 1943 года я получил в редакции «Красной звезды» двухмесячный отпуск, чтобы написать повесть о Сталинграде, и писал ее в Алма-Ате.

Пудовкин как раз в это время закончил там, в Алма-Ате, фильм «Русские люди», в основу которого была положена моя пьеса. К созданию фильма я не имел никакого отношения. Пудовкин сам написал сценарий, и я увидел картину только на просмотре, когда она была уже готова.

Фильм произвел на меня сильное впечатление. Я уже видел к тому времени несколько постановок пьесы в театрах в превосходном актерском исполнении, и хотя в фильме тоже хорошо играли, поразило меня не это. Меня поразило другое, то, чего не было в театре и что вторглось в фильм вместе с Пудовкиным — режиссером и актером.

Да, да, и актером. Потому что Пудовкин играл в этом фильме одну из главных ролей — роль немецкого генерала. Роль новую, написанную им самим для себя и лишь отчасти, сюжетно, напоминавшую о том персонаже пьесы, от которого оттолкнулся Пудовкин.

Я вновь смотрел этот фильм через двадцать лет, после войны, и мне кажется, что и по сей день никто еще у нас в кино не сыграл с такой силой и значительностью фигуру генерала фашистского вермахта — человека сильной индивидуальности, врага жестокого и опасно крупного. Именно таким написал его Пудовкин и таким сыграл его. Сыграл тогда, в 1943 году, когда многие объективные и субъективные причины толкали даже серьезных художников на изображение врага если не окарикатуренного, то во всяком случае примитивизированного.

Очевидно, в то время я знал лучше Пудовкина, чем была эта война, знал ее быт, ее неповторимые подробности. Но Пудовкин всем своим человеческим опытом и силою художнического ви́дения лучше и глубже, чем я, почувствовал внутреннюю суть врага и меру сконцентрированной в нем опасности. Именно таким и сыграл он в фильме написанного им немецкого генерала. Сыграл уверенно и точно. И когда мы разговаривали после просмотра картины, я почувствовал, что он уверен в своей правоте.

Вторым, что поразило меня в фильме, был сделанный Пудовкиным бой, переходивший в рукопашную схватку между нашими и немцами. Схватку, настолько яростно-напряженную, что при всех ее земных, реалистических подробностях она одновременно воспринималась и как символ того общего нечеловеческого напряжения борьбы, которая происходила на всем огромном фронте — от моря до моря.

По поводу написанного и созданного им образа немецкого генерала Пудовкин не счел нужным объясняться со мной. Повторяю, тут он был вполне уверен в себе. Но его, видимо, тревожило, как я, человек, приехавший с фронта, отнесусь к этому огромному, занявшему чуть ли не две части в картине эпизоду боя.

Во всяком случае, едва я раскрыл рот, чтобы заговорить об этом, как он остановил меня и, сказав: «Подождите, я сначала хочу вам объяснить»,— потащил меня за руку из маленькой просмотровой в павильон — тоже маленький и убогий, в котором по нынешним временам не то что бой, а небольшую массовую сцену, наверно, сочтет невозможным снимать начинающий режиссер.

— Вот где мы снимали этот бой,— сказал Пудовкин и стал объяснять, что на студии не было ровно ничего для того, чтобы снимать сцену боя. Не было ни обмундирования, ни оружия, ни снаряжения, ни просто людей подходящего типажа для того, чтобы снять хотя бы несколько сот человек, с двух сторон вступающих в бой.

— Вот здесь мы это делали, — повторил Пудовкин. — Вот тут, в этом углу.

А эти полпавильона были заняты другой декорацией, а этот угол — третьей.

Он назвал, я сейчас не помню уже какие, две картины, которые снимались в этом же единственном павильоне одновременно с «Русскими людьми».

—Вот так! А теперь говорите правду, что вы думаете об этом куске?

Я сказал то, что думал: что, идя на просмотр, я совсем иначе представлял себе этот кусок в фильме, но что сила, с которой он сделан, покорила меня.

Один из наших общих друзей, куда лучше меня разбиравшийся в том, что называется спецификой кино, стал говорить в связи с этой сценой боя о знаменитом пудовкинском монтаже и о том, что в данном случае, монтируя эту сцену, для которой, казалось бы, просто-напросто не существовало достаточного материала, Пудовкин превзошел самого себя.

Может быть, Пудовкин был внутренне доволен этой похвалой, но в тот момент он никак не отозвался на нее. Видимо, тогда его больше волновало другое: не помешает ли мне ограниченность средств и пространства почувствовать внутренний крупный масштаб этой сцены, которого он добился, не знаю уж, как точней сказать — чудом ли своего монтажа или чудом своего темперамента. Разгляжу ли я большую правду его искусства за теми мелкими издержками в правдоподобии, которые он, может быть, сам сознавал? Оттого, наверное, словно бы оправдываясь, и потащил меня в этот убогий павильон.

Он был рад тому, что я понял его. И не считал нужным скрывать этой радости.

Вскоре меня вызвали в Москву.

Все лето и осень сорок третьего года одна за другой шли фронтовые поездки, и я даже толком не знал о дальнейшей судьбе пудовкинской картины, пока однажды, вернувшись, не увидел афишу с незнакомым названием: «Во имя Родины»*.

На фотографиях были знакомые лица Жарова, Крючкова, Пастуховой, Жизневой, игравших у Пудовкина в фильме «Русские люди», а название почему-то было другое. Размышлять об этом было некогда. На следующий день я снова поехал на фронт, а когда вернулся, меня вызвали в МК к Александру Сергеевичу Щербакову. Причиной вызова было желание увидеть на экране фильм о защите Москвы в 1941 году.

А. С. Щербаков вызвал меня как предполагаемого автора сценария. Вопрос о том, кто будет его ставить, как я понял из разговора, оставался открытым.

Я с охотой взялся за эту работу и сказал, что буду очень рад, если Пудовкин согласится ставить эту картину о Москве.

А. С. Щербаков, к моему удивлению, промолчал. Тогда я сказал о своих впечатлениях от «Русских людей», поставленных Пудовкиным, и попутно заметил, что меня огорчило новое название картины.

— Напрасно огорчаетесь, — сказал Щербаков. — Картине дано другое название в ваших же интересах. Картина неудачная. Мы ее все-таки выпустили, но изменили название, чтобы не компрометировать хорошую пьесу «Русские люди».

Я растерялся, но все-таки сказал: мне, как автору, казалось, что, наоборот, Пудовкин в своем фильме

* Фильм поставлен В. Пудовкиным совместно с Д. Васильевым.—*Прим. ред.*

многое сделал гораздо сильнее, чем это было в моей пьесе.

— Напрасно вам это показалось,— сказал Щербаков. — Никто не отрицает таланта Пудовкина, но эта картина у него не вышла. Ни размаха, ни широты, ни массовых сцен, ни русской природы — не чувствуется масштаба. Удивляюсь, как вам это понравилось. А еще больше удивляюсь, почему он так снял — все в какой-то тесноте — одно на другое, одно на другое...

Я стал рассказывать А. С. Щербакову о том, как и в каких условиях снималась картина, почему в ней не было и не могло быть массовых сцен и той внешней широты, о которой он говорил. Я, как умел, горячо защищал Пудовкина. Щербаков слушал меня внимательно и, как мне казалось, доброжелательно. Однако, когда я закончил, он повторил то же самое, с чего начал:

— Неудачная картина...

И добавил, что о постановщике будущего фильма еще есть время подумать. Я объяснил ему, что, по-моему, лучше с самого начала знать, для какого режиссера ты пишешь сценарий, а еще лучше сразу же начинать эту работу вместе с ним. Поэтому я прошу его не возражать против того, чтобы я связался с Пудовкиным и предложил делать эту работу вместе. Я верю, что Пудовкин сделает эту картину о Москве лучше, чем кто-нибудь другой. И добавил что-то вроде того, что я себе не враг и не настаивал бы на своем, если бы не был в этом уверен.

— Ну смотрите,—сказал Щербаков,— чтобы потом не пенять на себя. В данном случае я вам приказывать не могу, но предупредить должен.

Он попрощался со мной не столько сердито, сколько огорченно, и я ушел. «Красная звезда», где я работал, была в это время в прямом подчинении у Щербакова как у начальника Главного политического управления Красной Армии. Я знал от своих товарищей по работе, что Щербаков иногда бывал крут и даже очень, но мне ни разу не пришлось испытать этого на себе. Наоборот, однажды, в первый год войны, вызвав меня в ЦК, Щербаков в очень трудном для меня вопросе проявил такую глубокую человечность, о которой я помню и сейчас, через двадцать пять лет. Уже после этого мне пришлось еще несколько раз встречаться и подолгу говорить с ним в связи с работой над большой статьей о Московской битве, к первой годовщине ее. Словом, я имел все основания считать, что этот человек хорошо относится ко мне. Тем более меня встревожило, что он так и не внял ни одному из моих доводов, когда я говорил о фильме Пудовкина. Я искренне удивлялся, как же так я не мог переубедить этого явно расположенного ко мне человека? И почему он закончил разговор со мной предупреждением: не пеняйте потом на себя?

И лишь потом, после его смерти, после войны, в связи с другим событием в моей писательской жизни я понял, что Щербаков тогда, в сорок третьем году, оставив за мной право делать будущий фильм о Москве с Пудовкиным, взял на себя не малую по тому времени ответственность. А может быть, даже поставил под угрозу саму возможность создания этого фильма.

После войны М. Н. Кедров поставил на сцене МХАТа инсценировку моих «Дней и ночей». Постановка с успехом шла уже несколько месяцев, как вдруг спектакль был временно снят.

Оказалось, что на нем побывал И. В. Сталин и спектакль ему не понравился: на сцене не хватает размаха, широты, масштабов Сталинградской битвы...

Надо ли говорить, с какой серьезностью мы отнеслись тогда к замечаниям Сталина. Желая спасти спектакль, мы несколько дней и ночей сидели над инсценировкой, думая, как же внести в нее требуемые масштабы? Но этим требованиям сопротивлялся сам материал «Дней и ночей», история клочка земли, трех домов, горстки людей, через которую было задумано, как в капле воды, показать целое — всю битву. Как ни бились, так ничего и не придумали. Очевидно, в данном случае этого не позволяли законы искусства. Спектакль так и не был восстановлен.

Именно в те дни я вспомнил свой разговор с Щербаковым о фильме «Русские люди» в 1943 году. Те же самые требования и даже те самые слова — широта, размах, масштабы... Очевидно, все это и тогда шло непосредственно от Сталина, но Щербаков не счел нужным или возможным сказать мне об этом.

Ради объективности добавлю: насколько я знаю, и пьесе «Русские люди» и повести «Дни и ночи» премии были присуждены по инициативе самого Сталина, читавшего и то и другое. Но, очевидно, при чтении у него создавалось одно ощущение, а когда он смотрел те же самые вещи, материализованные на экране или на сцене,— у него возникало то требование широты, огромности общих масштабов, которое погубило спектакль МХАТа и определило судьбу пудовкинского фильма.

Да, видимо, тогда, в сорок третьем году, Щербаков, не наложив прямого запрета на мою будущую работу с Пудовкиным над фильмом о Москве, сделал максимум того, что он мог тогда сделать.

Пудовкин вернулся в Москву, и мы встретились, помнится, поздней осенью сорок третьего года. Он уже знал, что фильм его не понравился, со всеми вытекающими из этого последствиями, и был огорчен этим. Не посыпая соли на раны и не пересказывая ему во всех подробностях разговор с Щербаковым, я предложил Пудовкину делать вместе фильм о Москве. Когда он в принципе согласился, я дал ему до нашей следующей встречи свои дневники 1941 года.

Мне казалось, что некоторые эпизоды, рассказанные в дневниках, некоторые детали пригодятся нам при работе над сюжетом сценария. Будущий сценарий мне самому представлялся как сценарий сюжетного фильма, с несколькими героями, с какой-то драматической и любовной коллизией.

Но разговор с Пудовкиным вышел совсем неожиданным.

— Я буду ставить ваши дневники,— сказал он прямо с порога, едва мы начали разговор.

— Как?

— А вот так... Никаких сюжетов, ваши дневники — они и будут сюжетом. Там, где чего-то будет не хватать, придумаем, добавим, но в том же ключе. И чтобы именно военный корреспондент связал между собой всех других людей.

Не буду пытаться восстанавливать наш диалог с Пудовкиным — через двадцать пять лет это невозможно сделать без натяжек. Очевидно, и те слова, что я уже привел, лишь приблизительно соответствуют сказанному им в тот день.

Но смысл того, что он говорил, я помню достаточно хорошо. Это было неожиданным для меня. А неожиданное сильнее запоминается.

Пудовкин говорил, что у него нет желания делать картину, полную условностей, придумывать разные искусственные повороты сюжета, семейные связи и драматические ситуации, что он не хочет ломать голову над тем, как связать между собой в сценарии людей, которых не связывает между собой война и которых можно соединить, только придумывая искусственные в условиях войны встречи. Он говорил, что во всяком случае хочет свести эту искусственность к минимуму. Его интересует не ход сюжета, а ход войны, не личные драмы, а драма войны. Его интересует не история чьей-то любви друг к другу, а история сражения за Москву. А так как ему хочется при этом, чтобы в фильме были и люди, сражающиеся на переднем крае, и люди, руководящие сражениями, так как ему нужны и окопы, и Москва, и даже какие-то очень далекие от Москвы места, где люди думают о Москве, то все это, по его мнению, как раз и можно естественнее всего связать при помощи человека, который сегодня может встречаться с одними, а завтра с другими, сегодня быть здесь, а завтра там,— то есть при помощи военного корреспондента.

Кроме того, он считает, что битва за Москву началась еще в начале войны, далеко от Москвы, и для того чтобы показать это, он тоже видит достаточно материала в моих дневниках.

Он закончил тем, с чего начал,— что мы должны писать сценарий фильма главным образом по моим дневникам, как можно больше беря оттуда и как можно реже, лишь там, где это будет абсолютно необходимо, придумывая недостающие эпизоды.

Я совершенно не ожидал всего этого, но духовный натиск Пудовкина был таким сильным, он был так убежден в своей абсолютной правоте и так яростно и блестяще доказывал ее, что я почти сразу же согласился. И мы в тот же день сели работать над сценарием.

Работали мы ровно месяц у меня дома каждый день с утра до вечера. Сейчас уже не могу вспомнить, кто из нас записывал текст сценария. Мне помнится, что Пудовкин, но может быть, я ошибаюсь, может быть, мы делали это и поочередно. Каждый вечер перепечатывали черновик написанного за день на машинке, а на следующий день, утром, прежде чем садиться за дальнейшую работу, перечитывали, поправляли и давали машинистке перепечатать еще раз. Во всяком случае, именно такой осталась у меня в памяти эта работа.

Сценарий получился чересчур длинным. Помню, что в один из последних дней работы Пудовкин, перелистав сценарий, быстро, в уме, прокадровал написанное и сказал, что в картину влезет примерно четыре пятых того, что мы написали. Я предложил сократить, но он сказал, что сделаем это потом — пусть сначала почитают в таком виде, а сократим позже, на свежий глаз.

Я уехал на фронт, а сценарий стали читать.

Уже не могу вспомнить — как, где и сколько раз его читали. Помнится, он побывал на Сценарной студии и в Комитете по кинематографии, потом, очевидно, его посылали Щербакову.

Я уезжал, снова приезжал, а вопрос о сценарии все еще решался.

Конец был невеселым. Идея Пудовкина сделать сценарий по дневникам военного корреспондента, сначала показавшаяся такой неожиданной мне самому, показалась еще более неожиданной почти всюду, где читали сценарий.

Как мне помнится, ничего обидного или резкого в наш адрес нигде сказано не было. Просто мы сделали не то, чего от нас ждали. Сценарий был воспринят не как фильм о сражении за Москву, а как фильм о военном корреспонденте, и в таком качестве его сочли нецелесообразным снимать.

Пудовкину предложили работать над «Нахимовым».

Он любил сценарий «Смоленская дорога», а главное — хотел снимать фильм о том, что его волновало тогда больше всего на свете,— о современности, о войне с фашизмом. Он написал письмо И. В. Сталину, в котором излагал свое понимание написанного нами сценария и свое кредо художника, прося прочесть сценарий и решить этот спор.

Насколько я знаю, ответа не было. Не берусь судить — попало или не попало это письмо к Сталину. Быть может, и не попало. К этому времени был уже в принципе решен вопрос о том, что Пудовкину предстоит ставить «Нахимова», и вполне возможно, что в сложившихся обстоятельствах кто-то решил, что докладывать Сталину о письме Пудовкина неуместно. И это могло быть сделано даже из добрых чувств к Пудовкину.

Через несколько месяцев Пудовкин взялся за работу над «Нахимовым», а сценарий «Смоленская дорога» так и остался непоставленным.

Вот, пожалуй, и все.

Остается добавить только одно, имеющее прямое отношение к нынешней публикации сценария.

Я не делал никаких поправок в публикуемом тексте. Лишь сократил в сценарии те явные длинноты, которые уже тогда были очевидны и для Пудовкина и для меня, и таким образом довел сценарий до нормального размера, не утомляя этими длиннотами читателя.

А те исследователи творчества Пудовкина, которые по каким-либо причинам захотели бы обратиться к полному тексту сценария, могут найти его в ЦГАЛИ, в литературном архиве Пудовкина.

Константин СИМОНОВ

17 ноября 1967 года

Смоленская дорога

Литературный сценарий

1943 г.

Константин Симонов,
Всеволод Пудовкин

То, что мы предлагаем,— это предварительный вариант сценария, но при отсутствии окончательной разработки он кажется нам в то же время принципиально верным. В этом сценарии мы не искали ретроспективного исторического взгляда на вещи — взгляда, которым бы прошлое оценивалось целиком, сразу, с точки зрения событий сегодняшнего дня. Конечно, возможен и такой путь. Но мы избрали противоположный.

В сценарии мы старались понимать и осмысливать вещи, но в той последовательности, в которой их понимали и осмысливали люди, начавшие войну 22 июня на Западном фронте. Мы провели своих героев через разочарование первых дней, через ошибки, неудачи, через минуты и дни недоумения и горя — через все то, что пришлось пережить в действительности рядовым бойцам и командирам этой войны, перед которыми война — весь смысл и ход ее — раскрывалась постепенно.

С этой точки зрения, нам хотелось, чтобы сценарий, а впоследствии и фильм выглядели дневником войны, а не ее впоследствии написанной историей.

Вторая особенность сценария та, что мы не искали в нем сюжета в обычном понимании этого слова, придуманного сюжетного построения событий. Сюжет сценария — это ход битвы за Москву, начавшейся с первых дней войны и достигшей своей кульминации в декабре 1941 года. В фильме много главных героев. Главные герои его — это люди, на разных этапах и по-разному защищавшие Москву в течение этих месяцев. Для того чтобы скрепить сюжет и связать героев между собой, не придумывая нарочитых семейных и дружеских связей и прочих драматургических случайностей, мы нашли единственный, показавшийся нам в этом случае верным, способ — мы заставили знакомиться, говорить, встречаться с этими героями сценария одного человека — военного корреспондента, который, естественно, по долгу своей службы мог бывать всюду, начиная от окопа на переднем крае и кончая штабом армии и Москвой. И хотя благодаря тому, что им скреплен сюжет, военный корреспондент занимает территориально большое место в сценарии, тем не менее, как это явствует из сценария, коллективным героем фильма будет не он, а те, с кем он встречается.

Вот два основных соображения, которые мы хотели высказать, прежде чем предложить вашему вниманию сценарий.

От авторов

1

Вокзал первых дней войны. Перрон. У перрона отправляющийся поезд. На две трети он составлен из классных вагонов, на одну треть — из теплушек. Через открытые двери теплушек видны столпившиеся там красноармейцы.

У классных вагонов давка. Уезжающие командиры и штатская толпа провожающих.

Обрывки разговоров:

— А может быть, в тот вагон лучше?

— Да нет, тут же вещи.

— Мы с полковником оба едем до Белостока.

— Куда писать? Куда же писать?

— Я тебе напишу, куда писать.

— Но все-таки?

— Я же говорю, напишу.

Решетчатая ограда, отделяющая перрон от других вокзальных помещений. У вокзала толпа народа. Железнодорожные служащие не пускают.

— Поезд уже отправляется. Провожающих пускать не приказано.

Около ограды, расположившись на вещевых мешках, перекуривает большая группа красноармейцев.

— Кончай курить. Стройся,— командует командир.

Гремя винтовками и котелками, все поднимаются.

Поезд трогается.

Какая-то женщина стучит на ходу в стекло

и что-то кричит командиру. Тот в движущемся окне показывает руками, что он ничего не слышит.

2

Обычная московская комната. Следы спешных сборов. Наташа и Павлов, который надевает в эту минуту шинель.

Наташа. А она будет длинная, как ты думаешь?

Павлов. Не знаю.

Он никак не может заправить ремень за отстающую горбом на спине шинель.

Наташа. На тебе как-то сложно сидит форма.

Павлов. Не удивительно, я ее никогда раньше не надевал.

Наташа. Но почему в первый же день именно ты? Почему Сергеев не едет, Федоров? Почему сам Терехов не едет?

Павлов. Все поедут.

3

Ночь. Большой железнодорожный узел в районе Минска. Подъездные пути. Огромное скопление сбившихся составов.

Воздушная тревога. Оглушительно, со всех сторон, пуская белый пар, ревут десятки паровозов. Где-то вблизи слышен грохот бомбежки, но рев паровозов гораздо страшнее и оглушительнее.

Пробираясь между составами, по путям идут несколько военных. Они огибают один за другим составы, спрашивая сидящих и стоящих около них проводников и просто случайных людей:

— Этот на Минск идет?

— Не идет.

— А куда идет?

— Не знаю.

— А вам куда?

— На Минск.

— Мне тоже.

— А мне в штаб фронта.

— А где он?

— Не знаю, где он. А вам?

— Мне в Третью армию.

— Так куда же вы едете?

— В Москве сказали, что в Гродно.

Один из едущих неожиданно присвистывает:

— Гродно...

— Говорят, что какой-то эшелон пойдет на Витебск.

— Нет. Я был на станции. Говорят, там путь разбит. Разбили поезд со снарядами. Но на Могилев пойдет.

— А зачем вам на Могилев?

— Надо же куда-то ехать. Все-таки вперед.

— Как вы думаете? — обращается Павлов к идущему с ним рядом артиллерийскому полковнику.— Где может быть хотя бы редакция фронтовой газеты?

— А вы кто? — спрашивает артиллерийский полковник.

— Я газетчик.

Полковник (*насмешливо*). Газетчик? Трудное ваше теперь дело. Попробуйте-ка опишите все это в газете.

Павлов. Когда-нибудь попробую.

Полковник. Вот именно, когда-нибудь. Я не понимаю, как могли пустить столько людей в летний отпуск. Все-таки разведка должна была знать, что война на носу. Если бы я был сейчас со своими пушками...

— А где ваши пушки?

— В Брест-Литовске.

— Так он же взят.

— Не верю.

— Как так, не верите?

— А вот так и не верю. Черт! По крайней мере, был бы там — дрался бы, умер бы в бою. А тут ползаешь, как мышь.

В разговор вступает кто-то третий:

— Там, на перроне, я видел в капитанской форме одного. Выглядит подозрительно. Похож на диверсанта.

— А, бросьте,— говорит Павлов.

— Что — «бросьте»?

— Ходит человек такой же растерянный, как и мы с вами. Вы на себя посмотрите: вы сейчас, наверное, тоже похожи на диверсанта.

Вся группа подходит к следующему составу.

— Этот идет?

— Вроде идет,— лениво отвечает проводник.

—Куда?

—Куда дойдет.

—До Могилева пойдет?

— Может, и дальше. Куда пойдет...

— В общем, на запад,— говорит артиллерийский полковник.— Полезли.

Но они не успевают сесть. Над самыми путями с ревом проносится немецкий самолет. Его гудение все усиливается. Все ложатся на землю. Полковник в ярости выхватывает из кобуры маленький пистолет и ожесточенно стреляет из него вверх, в темноту. Грохот взрыва.

4

Продолжающиеся отголоски взрывов. Широкое Минское шоссе, идущее между перелесками. С запада на восток беспрерывно идут машины. Идут беженцы. Навстречу этому потоку, на запад, изредка пролетают отдельные машины и идут люди, в большинстве молодые парни в штатском.

Останавливается грузовик, переполненный беженцами. Шофер вылезает из грузовика. Крутит ручку. Близкие взрывы. На горизонте дым. Шофер, еще несколько раз отчаянно крутанув ручку, оставляет ее на машине, подходит к кабине, берет из-за козырька кепку, нахлобучивает ее, достает из-под сиденья сверток с хлебом, засовывает его в карман, в другой карман сует кисет с махрой и, ничего не сказав пассажирам, молча идет по дороге дальше пешком.

В машине суета. Беженцы постепенно вылезают из кузова.

— Куда же он ушел? Товарищ, товарищ!

Шофер уходит, не оборачиваясь.

— Неужели дальше не поедет?

— Не поедет. Видите, сломалась.

— Неужели так до Москвы и пешком?

— До Москвы далеко, а куда-нибудь и пешком дойдете.

Женщины постепенно отходят от машины. Около нее остается молодая женщина с ребенком на руках. Она никак не может просунуть руки в большой вещевой мешок. Растерянно оглядываясь, кладет ребенка прямо на шоссе. В эту минуту к ней подходит Павлов, идущий навстречу общему потоку.

— Подождите, я вам помогу.

Он помогает ей надеть мешок.

— Вы издалека? — спрашивает он ее.

— Из Белостока.

— Из самого Белостока?

Из самого.

— А кто вы?

— Я жена командира.

— А где же ваш муж?

— Не знаю,— говорит женщина.

Приспособившись к мешку, она поднимает с шоссе ребенка и, не оглядываясь, считая разговор оконченным, равнодушно идет дальше.

Павлов, поглядев ей вслед, идет в обратном направлении. Через несколько шагов он нагоняет двух рослых парней в штатском, с вещевыми мешками.

— Куда идете? — спрашивает Павлов.

— Известно куда. В военкомат.

— В какой?

— В Минский.

— Так ведь...

— Что?

— Долго вам идти.

— Что же делать. Поезда-то не ходят.

— Но может быть, уже там, в Минске...

Парень, разговаривающий с Павловым, отвечает почти так же, как артиллерийский полковник.

— Не может быть. Не верю. Говорят, но я не верю. Надо идти.

Павлов. Может быть, лучше в какой-нибудь другой военкомат. Здесь. Тут же тоже будут мобилизовывать.

Но парень решительно отвечает:

— Я иду, куда приказано. Там же ждать будут. Там же списки. Там же меня за дезертира будут считать.

Они двигаются дальше. Павлов, который налегке, обгоняет их.

Снова грохот отдаленной бомбежки. По шоссе, то там, то здесь, лежат неубранные трупы штатских людей, мужчин и женщин, и по-прежнему бесконечно пролетают с запада на восток свистящие грузовики.

5

Деревянный мост через неширокую реку. Начало моста. Заминка. Пробка из скопившихся машин. Ругань.

На мосту стоит в гимнастерке с расстегнутым воротом, без головного убора, потный, растрепанный немолодой командир с наганом в руке.

— Не пущу,— вне себя кричит он отчаянным хриплым голосом.— Так и знайте: старший политрук Афонин или умрет, или остановит здесь армию!

Мимо него по мосту прокатываются грузовики и эмки, идут пешие. Он то бросается к кабине шофера и стучит в стекло наганом, то, хватая за грудь кого-то одного, останавливает и поворачивает. Тот, кого он остановил, покорно поворачивается назад, делает несколько шагов, но, как только политрук подбегает к другому, тот, которого он остановил, снова поворачивается и, незамеченный, спокойно проходит мимо него. Все его усилия бесполезны. Общий поток протекает мимо, как вода сквозь пальцы.

Павлов подходит к политруку сзади.

— Слушайте!

Тот, повернувшись, безумными глазами смотрит на Павлова.

—Не пущу,— кричит он, хватая Павлова за гимнастерку.

— Да нет, я как раз туда иду,— показывает Павлов вперед.— Слушайте, пойдемте,— говорит он успокоительно.

— Что, пойдемте?

— Бросьте вы тут. Идемте со мной.

Но политрук с нормальных слов снова переходит на крик:

— Я остановлю здесь армию,— и мгновенно забыв о Павлове, он бросается к кабине какой-то машины с криком:— Стой! Стой!

Павлов спрашивает у идущего навстречу красноармейца:

— Город близко?

— Нет, далеко.

— Как, далеко? Он же за рекой.

— Так он не за этой рекой, он за той.

Павлов идет через мост, навстречу общему потоку. Перейдя мост, он видит стоящую неподалеку от моста пятитонку, шофер которой яростно и безнадежно крутит ручку. Машина не заводится.

Павлов. До города далеко?

— Я считаю, верст двадцать — говорит шофер.

Павлов. А вы с кем едете?

Шофер. Многие на мне ехали, а как машина стала, так пешком пошли. Помогите, товарищ начальник, завести. Подсосите, а я крутану.

Павлов влезает в кабину, берется за подсос. Шофер крутит. Машина заводится. Шофер садится в кабину рядом с Павловым, но Павлов не собирается вылезать. Некоторое время они смотрят друг на друга.

— Так вот, значит,— говорит Павлов,— поедем в город.

— Так там же немцы,— с полным незнанием, но тем не менее с полной убежденностью говорит шофер.

— Нет, там нет немцев.

— Так у меня же бензину нету. Бензину всего на десять километров.

— А где бензозаправка?

— Да километров пять туда,— показывает шофер на запад.

— Ну, вот и поедем туда.

— Так там же немцы, там же немцы!— повторяет шофер.

— Нет там немцев. Едем.

Шофер пожимает плечами, потом поворачивает машину, и они едут по дороге.

— Вы до армии где работали? — спрашивает Павлов.

— Возможно, вас возил.

— Меня?

— Ну да. Я же в московском автобусном парке на шестой линии работал. Знаете шестую линию? Смоленская — Савеловская.

Над шоссе проходит немецкий самолет, строча из пулемета. У шофера делаются безумные глаза, и он с ходу, загромождая на дороге движение, начинает разворачивать машину.

Павлов хватается за руль:

— Стоп.

Шофер отталкивает его локтем и продолжает разворачивать машину.

П а в л о в. Верти назад! Застрелю!

Шофер смотрит на него, одновременно открывая дверцу кабины.

П а в л о в. А выскакивать из кабины не пробуй. Все равно застрелю и без тебя поеду. Я сам машину вожу. Понял?

Шофер со вздохом захлопывает дверцу и, еще не нажимая на стартер, говорит Павлову:

— Вы, конечно, можете... я подчиняюсь. Но, простите, я не вижу в этом смысла.

Он вопросительно смотрит на Павлова. Павлов молчит.

Пожав плечами, шофер разворачивает машину и едет дальше. Снова отдаленный грохот бомбежки.

6

Плашкоутный мост через довольно широкую реку. На конце его стоит часовой. Абсолютная тишина. За мостом, на том берегу, виднеется город.

Машина Павлова въезжает на мост.

— И вода тихая,— мечтательно говорит шофер.

Вдруг вдалеке короткий свист самолета. Несколько пулеметных очередей снизу. Павлов и шофер поворачиваются. Вдалеке резко вниз идет самолет. Сначала кажется, что он пикирует, но потом он падает все более и более отвесно и свечкой уходит в воду.

— Это да,—говорит шофер.— Это, я считаю, в мотор попал.

— Почему именно в мотор?— улыбнувшись, спрашивает Павлов.

— Я так считаю,— убежденно повторяет шофер.

Конец моста. Въезд в город. Машину останавливает часовой.

— Ваши документы.

Павлов улыбается:

— Что?

— Документы,— повторяет часовой.

П а в л о в. Наконец-то у меня спрашивают документы.

Часовой, отдавая документы:

— Можете ехать. Комендант — прямо, налево, вторая улица, четвертый дом на правой руке.

П а в л о в. Вот как! Даже комендант есть!

7

Два дома. Двор с обращенным на улицу выломанным забором. Один из домов разбит бомбежкой, другой цел. У машины стоят Павлов и комендант.

— Так если вы к полковнику Кутепову,— говорит комендант, передавая Павлову документы,— вам боец покажет. Но я попрошу тут заодно немца довезти. Как вы?

— Давайте,— не дав ответить Павлову, с готовностью говорит шофер. — Я считаю, мы его вполне можем доставить.

— Так как, товарищ капитан?— словно не заметив слов шофера, обращается комендант к Павлову.

— Да,— говорит Павлов.

Из караульного помещения выводят немца. Это молодой немецкий летчик — офицер. Он держится чрезвычайно надменно, вызывающе. Единственно, что мешает тому, чтобы у него был вид, всецело исполненный собственного достоинства, это то, что он абсолютно мокрый.

— Тот,— говорит шофер,— тот, который в воду...

Он подскакивает к немцу:

— Мотор, правда? Мотор, а?

Он старается показать на пальцах и выяснить у немца, действительно ли ему попало в мотор.

Немец надменно смотрит на него сверху вниз и, отодвинувшись, начинает громко и брезгливо говорить что-то по-немецки, путая немецкую речь с попадающимися русскими словами.

— Офицер... имею право... ваш генерал.

Эти слова беспрерывно повторяются в его речи.

Комендант показывает ему на машину. Он подходит к кабине, намереваясь сесть туда. Но шофер, энергично оттолкнув его, показывает ему пальцем наверх, на кузов, и приглашает Павлова:

— Товарищ начальник.

Немец, подходя к кузову, все с той же надменностью показывает пальцем, чтобы ему открыли борт: он не хочет лезть через борт.

— Отстегни ему,— говорит красноармейцу комендант.

Красноармеец отстегивает борт. Немец садится в кузов на лежащие там запасные скаты. Красноармеец садится рядом с немцем. Тот брезгливо отодвигается и начинает что-то злобно говорить по-немецки.

Шофер в кабине обращается к Павлову:

— Вас как зовут, товарищ начальник?

— Николай Иванович.

— А меня Леша. Вы уж простите,— подмигнув, говорит Леша,— потерпите: я тряхану его.

Высунувшись из кабины, кричит красноармейцу в кузове:

— Эй, браток, держись за борт!

И, резко развернув машину, вылетает на улицу нарочно через ухаб. Машина прыгает вверх и вниз, немец в кузове, недокончив начатой фразы, падает со ската на спину, задрав ноги.

8

Обрыв железнодорожной насыпи. Внизу слева расходящиеся пути. Впереди водокачка. Справа далеко уходящие ходы сообщения. Каменная будка станционного типа с выбитыми окнами. Под нею виден выход из блиндажа. Глубокий окоп.

У будки стоят Павлов, немец и полковник Кутепов — очень высокого роста худой человек, несколько нескладный, с некрасивым, но запоминающимся лицом. Немец, так же как и в машине, продолжает ожесточенно говорить, чаще всего повторяя из русских слов «ваш генерал», «ваш маршал».

— Он говорит...— начинает Павлов.

Но Кутепов перебивает его:

— Я приблизительно понимаю. Скажите ему, что если его друзья не разбомбят сзади меня мост через Днепр, то я его допрошу и утром отправлю к генералу.

Павлов переводит.

Немец говорит несколько отрывистых слов.

— Он говорит, что его не касается ваш мост,— переводит Павлов.

— Скажите ему...— говорит Кутепов.— Нет, ничего не говорите ему. Он же дурак. Он думает, что мы с ним вежливо разговари-

ваем оттого, что мы их боимся. Уведите,— кивает он красноармейцу.

— А что же вы будет делать с ним,— говорит Павлов,— если, правда, мост...

— Если, правда, мост... что ж, если меня окружат, я его расстреляю. Вот и все.

Кутепов и Павлов идут по окопам, останавливаются у глубоко врытого в землю грузовика, на котором в уровень с землей стоит замаскированная ветками счетверенная зенитная пулеметная установка. Кутепов похлопывает по стволам пулеметов.

— Ну, как стрелялось?— спрашивает он у пулеметчиков.

— Хорошо, товарищ полковник.

— Много накосили?

— Да сотни две будет.

Удивленное лицо Павлова.

Кутепов смеется:

— Нет, не самолетов. Они же у меня по пехоте теперь стреляют. У меня четыре таких. Я их сперва к мосту поставил, а вчера плюнул и сюда забрал.

— А что же на мосту?

— А ничего,— спокойно говорит Кутепов.— Они мне тут нужнее. А мост, что же. Всех, кого надо было пропустить назад по мосту, я пропустил, а мы через него обратно переходить все равно не будем. Пусть бомбят.

— И все это, что там сейчас идет, вы пропустили через мост?

— Да.

— Неужели нельзя было их остановить?

— Нет, нельзя. Их остановят там, потом сзади. Я и не должен был их остановить. Но немцев — немцев мы попробуем остановить именно здесь.

Кутепов молча передает Павлову бинокль. Павлов смотрит в него. В бинокле впереди ржаное поле, на котором несколько пятен сожженных танков и мелкие черные точки разбросанных по полю трупов.

— Судя по этому,— говорит Павлов,— вы их сегодня уже остановили.

— Это только первый вал,— говорит Кутепов. — А их будет, может быт, девять, а может быть, девятнадцать.

— Как вы думаете, как все это дальше обернется? — спрашивает Павлов.

— Не знаю. Предсказание общего хода войны не входит в мои прямые обязанности,— чуть заметно улыбается Кутепов. — Что до меня, то я сделаю здесь свое дело, и все. Могу повторить одно: если мы умрем, то умрем только на этом берегу реки. Остальное зависит не от меня.

Они идут дальше по окопам.

— Жаль, что вы не приехали с утра. Мы в общем сожгли здесь двадцать девять танков. Ничего для первой встречи?

Он замечает вопросительный взгляд Павлова.

— Ну да, да, первой. Я же тоже до сих пор видел их только на маневрах.

Они продолжают идти по глубокому ходу сообщения. Кутепов говорит, проходя мимо бойцов:

— Вот сначала обижались, говорили: «Ух, полковник — зверь, в пот вгоняет».

— Что вы, товарищ полковник? — вскакивает какой-то старшина.

— Говорили. Говорили,— усмехается Кутепов.— А сегодня довольны. Окопчики не подвели. Как говорил Суворов: «Больше пота — меньше крови». И потом я вселил в них убеждение, что отступать мы все равно не будем. Сужу по себе: то, что я это знаю, мне помогает. Должно быть, и им тоже.

Они идут по окопу и вдруг в изгибе его натыкаются прямо вплотную на немецкий танк, стоящий над окопом, накрыв его, словно крышей.

Павлов в первую секунду отшатывается.

— Здесь?— говорит он.

— Здесь. На полкилометра дальше, чем мои первые окопы. Как видите, весь вопрос не в том, докуда прорвутся немецкие танки, а в том, когда начинают считать, что все про-

пало. Вот он,— кивает Кутепов на бойца, сидящего в окопе и связывающего пять гранат в одну связку,— вот он не считал, что все пропало.

Кутепов берет из рук бойца связку гранат:

— А в сущности, простая штука. Вот такая же, какую он готовит на завтра.

— Хорошо у вас,— вдруг убежденно говорит Павлов.

— Что хорошо?

— Хорошо. Спокойно. И на душе хорошо.

— Что же, может быть,— соглашается Кутепов.— Это ведь так же,— говорит он, все еще не выпуская из рук связку гранат,— одна не берет, а все вместе...— Он приподнимает связку в руке,— все вместе — чувствуете?

Подбегает взволнованный лейтенант.

— Товарищ полковник!

— Ну?

— Скорее!

— Что скорее?

— Скорее! — Он тянет Кутепова за руку.— Там Сталин будет говорить.

Вход в землянку. Деревья. Небольшая лужайка. У корневищ дуба стоит полевой радиоприемник. Сбежавшиеся к нему люди. В приемнике легкое потрескивание, разряды. Потом голос:

— Друзья мои...

Землянка. Вход в нее завешен плащ-палаткой. На земляных приступках, накрытых шинелями, сидят Кутепов, Павлов и еще несколько командиров.

— «Друзья»,— задумчиво повторяет Кутепов.— «Друзья». «Товарищи» — хорошее слово, верно? А во время войны — «друзья», именно «друзья». Вот вы говорили,— обращается он к Павлову,— о потоке отступающих. А все-таки и они друзья. Когда человек испугался, это еще не значит, что он трус. Они жертвы быстроты событий, неожиданного оборота войны. Их остановят, приведут в порядок, и они еще умрут грудью вперед, помяните мое слово. А еще вчера, если бы я даже захотел, я бы не мог их здесь остановить. Знаете что? — неожиданно обращается он к Павлову:— Поезжайте, голубчик, сегодня ночью. По моим расчетам они с утра все-таки разбомбят сзади нас мост.

— Я останусь с вами,— говорит Павлов.

— Поезжайте, голубчик, поезжайте,— как бы не слыша его возражений, говорит Кутепов.— Вы все-таки человек штатский, мы — другое дело... а вы поезжайте. Учтите, что через реку не один мост, и я не знаю, что слева от меня и что справа. Не обижайтесь. Поезжайте.

9

Пыльная дорога. Впереди стоит женщина и машет руками. Грузовик Павлова останавливается. Женщина заглядывает в кабину и, задыхаясь, быстро говорит:

— Не ездите, милые, не ездите. Тут ихние мотоциклы проехали.

— Много? — спрашивает Павлов.

— Видимо-невидимо. Вон еще пыль стоит.— Она показывает на горизонт, где действительно стоит пелена пыли.

— Как же на шоссе-то выехать? — спрашивает Леша.

— А влево возьмите, через Никитовку.

Машина разворачивается и свертывает на другую дорогу.— Что же это, а, Николай Иванович?— говорит Леша. — Ведь пятьдесят километров от передовой уже отъехали? Как вы считаете?

— Не знаю,— говорит Павлов.

— Я считаю,— говорит Леша,— что десант, потому что они мотоциклы безусловно могут в самолеты нагрузить...

...Дорога, идущая вдоль опушки леса. Вдалеке слышатся артиллерийские выстрелы. Из леса навстречу машине на дорогу выходят двое молодых деревенских парней, ведя третьего, почти мальчика, с окровавленной ногой. Они останавливаются около машины.

— Что такое? — спрашивает Павлов.

— А вот, ранили,— говорит, захлебываясь, один из парней.

— Мы из истребительного отряда. Нам сказали: два танка идут. Мы с бутылками легли в канаву. А их двадцать. Как мы побежали, они по нас из пулеметов. Вот,— он показывает на раненого.

— Нате,—достает Павлов из кармана индивидуальный пакет.— Перевяжите. Как на шоссе выехать?

— Не знаю,— говорит парень.— Они кругом идут. Если только прямиком, лесом.

Кабина машины. Машина идет с бешеными рывками — вверх, вниз, влево, вправо. Павлов и Леша колотятся то о борта машины, то о крышу. Машина идет прямиком, без дороги, по кочкам, по рубленому лесу.

— Хоть бы до своих добраться,— говорит Леша.— Верно, Николай Иванович?

— Верно.

— Только бы до своих, а там ладно. Будь что будет.

Деревенская изба. За окном видна впритык стоящая машина. Павлов и Леша сидят за столом, пьют молоко. В углу, под образами, на скамейке неподвижно сидит белый, как лунь, старик в длинной чистой посконной рубахе.

У стола хлопочет маленькая старуха, повязанная большим платком, так, что лица ее почти не видно.

— Давеча трое проехали,— говорит старуха, очевидно, отвечая на вопрос.— Черные, с крестами. Остановки не делали.

Л е ш а. Николай Иванович, может быть, поедем. А то застигнут тут.

— Ну их к черту,— говорит Павлов,— все равно. Пока не выпью молоко, не поеду. Хорошее молоко,— обращается он к бабке.

— Свое,— говорит старуха,— все тут свое. Когда же они теперь совсем-то придут?

— Не знаю,— говорит Павлов.— Наверное, скоро.

Издалека доносится ноющий женский плач с причитаниями.

— Соседка горюет,— говорит бабка.— Мужики-то все ушли.

— А вы останетесь? — спрашивает Леша.

— А куда же нам, сынок? Останемся. Пейте, пейте. Акимыч, может, выпьешь молочка,— обращается она к старику.

Старик молчит.

— И слова сказать не хочет,— сокрушенно замечает бабка.—Который день молчит. Куда же идти? Некуда идти-то.

— Ну, спасибо,— говорит Павлов, вставая.

— Уж не прогневайтесь. Что есть,— говорит бабка.

И вдруг, когда они уже совсем в дверях, по-прежнему неподвижно сидящий старик глухо и коротко спрашивает:

— Придете?

— Что?— переспрашивает Павлов.

— Когда обратно придете? — строго спрашивает старик.

— Не знаю,— говорит Павлов и, нагнувшись в дверях, нахлобучив фуражку, быстро выходит.

Машина выезжает из деревни. У околицы из кустарника выскакивают сразу несколько человек:

— Стой!

Машина останавливается. Ее окружают восемь-десять человек, все вооруженные. Один из них — лейтенант, остальные бойцы. Двое или трое перевязаны, с пятнами крови на самодельных повязках.

— Куда едете? — спрашивает лейтенант.

— На шоссе,— говорит Павлов.— На шоссе, а оттуда будем пробиваться на Смоленск. А вы?

— Из окружения, — сумрачно отвечает лейтенант. Ну что же, поедем, пока можно ехать,— добавляет он, не спрашивая согласия Павлова.— У вас карта есть?

П а в л о в. Есть.

— А то могу дать свою.

— Нет, есть.

Бойцы грузятся на машину.

Машина едет по лесной дороге. Мотор беспрерывно чихает. Леша газует с отчаянным выражением лица.

— Что, кончается твоя машина? — спрашивает Павлов.

— Да разве же по таким дорогам, по пням можно? — сокрушенно говорит Леша.— Эх!

Они выезжают на самый косогор, за которым сразу идет крутой спуск. Леша резко тормозит. Спуск. С двух сторон спуска лес. Внизу мост через овраг.

По мосту, навстречу им, поднимаясь в гору, едет колонна немецких мотоциклов.

Лейтенант стучит в стекло кабины. Откинув задний борт и прямо через борта выскакивают из машины красноармейцы.

Вслед за ними вылезают Павлов и Леша.

— Можно развернуть,— говорит Леша.

— Куда же развернуть? — отвечает лейтенант.— Некуда! Сволочи! — кричит он, потрясая кулаком. Обращается к красноармейцам: — Ложись. Надоело ездить. Убьем, сколько сможем, а там, мать их так. Верно?— обращается он к Павлову.

— Хорошо,— говорит Павлов, вытаскивая из-за сиденья в кабине винтовку.— Куда ты? — обращается он к Леше, заметив, что тот, открыв дверь кабины, наполовину влез в нее.

— Сейчас,— говорит Леша,— сейчас, Николай Иванович.

Продолжая стоять одной ногой на подножке, другой он нажимает на акселератор, и машина трогается. Вот она на самом гребне. Леша нажимает на акселератор изо всей силы. Машина рвется вперед, и он на ходу выскакивает, падая в траву. Машина, дребезжа и громыхая полуоткрытыми бортами, с ревом летит вниз по косогору.

Немцы, соскакивая с мотоциклов и сворачивая в стороны от дороги, начинают стрелять по пустой машине. Она со все нарастающей скоростью летит вниз и на мосту, ломая перила, врезается в несколько столпившихся там мотоциклов. Грохот.

Наверху, на косогоре, по сторонам от дороги, за деревьями и пнями, лежат сошедшие с машины люди. Снизу слышится частая автоматная стрельба. Они отвечают на нее одиночными винтовочными выстрелами.

Лейтенант лежит рядом с Павловым. Он говорит:

— Может, и можно уйти, но надоело. Понимаешь, надоело уходить. Чтобы их разорвало, сволочей!

Он загоняет новую обойму, прикладывается и, долго целясь, стреляет.

— А все же с людьми-то лучше,— говорит Леша, лежащий слева от Павлова.— Как вы считаете, а, Николай Иванович?

— Да,— говорит Павлов, стреляя

10

Квартира Павлова. Звонок. Сонная Наташа, что попало накинув на плечи, шлепая босыми ногами, открывает дверь.

В дверях стоит Павлов, в солдатской шинели не по плечу, грязный, небритый, усталый. На плече у него винтовка.

— Коля...

— Я.

Наташа прижимается к его шинели.

— Ты надолго?

— Не знаю. Наверное, нет.

—Ну как там?

Она поднимает голову и внимательно смотрит ему в лицо.

— Ничего,— говорит Павлов,— ничего.

Газета. Кабинет заведующего военным отделом Терехова.

Терехов — плотный, самоуверенного вида человек, с громким голосом. Одет в штатское. Это человек, которому всегда все ясно, который если и задает людям вопросы, то только

в ожидании того, чтобы они подтвердили собственные его умозаключения.

Павлов сидит перед ним в кресле, уже побритый, переодетый.

— Мы вызвали тебя, потому что связь не работает,— говорит Терехов.— Надеюсь, статей пять напишешь! Материалу, наверное, — через голову.

— Да,— говорит Павлов со странным выражением лица,— через голову.

— Ты где был-то? — спрашивает Терехов.

— В разных местах.

— Ну, как же?

— Ничего.

— Здорово там наши дерутся, правда?

— Да,— говорит Павлов и с явным нежеланием продолжать разговор берет со стола блокнот и обрывает открывшего было рот для нового вопроса Терехова.— Можно у тебя блокнот взять?

— Конечно.

— Я пойду к машинисткам, диктовать,— говорит Павлов.

Павлов выходит из подъезда редакции. Садится в машину. Его останавливает знакомый.

— Коля, здравствуй. Ты с фронта?

— Да.

— Ну как там дела идут?

— Ничего.

— Ты сколько из штаба фронта добирался?

— Вчера вечером из Вязьмы выехал.

— Как из Вязьмы выехал?

— То есть... (раньше Павлов говорил правду, теперь он лжет) то есть я ночевал в Вязьме, хотел я сказать.

— А-а,— понимающе замечает собеседник.— А ты не знаешь, говорят, тут, к Минску, наши отступили, но зато южнее, говорят, контрудар наносят на Варшаву и Краков. Не слышал? Правда это?

— Не знаю,— говорит Павлов...

...Ночь. Комната Павлова. Наташа и Павлов вдвоем.

— Ну скажи мне, как там все?— говорит Наташа.— Как Минск? Правду говорят, что немцы его обошли? Ты же там был.

Павлов вскакивает. С неожиданной яростью:

— Какой Минск? Немцы взяли Бобруйск, понимаешь? И Шклов. И Оршу. Какой Минск...

— А мне говорили...

— Что тебе говорили? Не слушай, что тебе говорят. Вот я тебе говорю. Я приехал из Вязьмы, понимаешь? И не спрашивай меня, пожалуйста, ни о чем. Я уже сегодня с ума сошел от этих вопросов: как Минск, как Бобруйск, как Могилев, здорово ли воюют? Фронт под Ельней, понимаешь? А я приехал из Вязьмы. Но я этого не могу сказать. Я должен лгать, потому что никто не выдержит сразу всей правды. А может быть, и нельзя ее сразу говорить. Да, да, здорово дерутся. И умирают. Умирают, умирают. Но хотя бы ты не спрашивай меня об этом. Ты спросила, какой был у меня самый тяжелый день за это время? Так я тебе скажу: сегодняшний. Сегодняшний, потому что мне задают слишком много вопросов, на которые я не могу ответить.

Наташа, после паузы:

— Но Ельня — это же все-таки еще далеко от Москвы.

Павлов. Да, конечно, еще далеко. Но... За окном оглушительный грохот бомбежки.

11

Ночь. Бомбежка. В большом редакционном помещении, с разбросанными на столах ручками и бумагами, с заложенными в машинки листами, за одним из столов сидят трое — Павлов и еще двое военных корреспондентов. Один из них печатает на машинке, другой что-то пишет. Павлов пьет чай. Глухой взрыв.

— Где-нибудь около МОГЭСа — говорит Павлов.

— Да, где-то там, на Якиманке или на Балчуге.

— Между нами говоря,— говорит один из корреспондентов,— как по-твоему, когда же наконец их остановят?

— Не знаю.— говорит Павлов.— У меня были минуты, когда я думал, что никогда.

Он подходит к карте:

— Я был вот здесь, вот здесь, вот здесь,— показывает он на карте двумя пальцами.— Маленькие отрезочки пространства. И почти всюду здорово дрались, и казалось, что не пройдут. А потом я отъезжал за пятьдесят километров в тыл, и немцы там оказывались раньше меня. Но когда я отъехал совсем далеко, я увидел леса, набитые войсками, и линию окопов за сто километров от боев. И вот тогда мне показалось, что остановят. Хотя, за эти двое суток...

— Да,—отрывается от машинки один из корреспондентов.— Эти двое суток принесли неважные новости...

В дверях появляется запыхавшаяся секретарша.

— Товарищ Павлов, вас к Терехову.

— Куда?

— Туда, вниз.

Бомбоубежище редакции. Низкий подвал, где в тесноте течет обычная редакционная жизнь. Стучат машинки. Приходят работники с корректурами.

— Садись,— говорит Терехов Павлову.— Почему тебя приходится искать наверху? Ты что, не знаешь, что есть приказ по редакции: во время бомбежки спускаться сюда. Это приказ для всех.

— Знаю,— отвечает Павлов.

— И незачем щеголять.

— Хорошо,— соглашается Павлов.

— Так вот, утром ты поедешь в район Могилева. Насколько я понимаю, там должны разыграться наиболее интересные бои.

— Могилев? — переспрашивает Павлов.

— Да. А что?

— Могилев... Правда, когда я там был... Но за это время... Боюсь, что сейчас...

Терехов подходит к висящей на стене, у его стола, карте.

— Нет,— говорит он убежденно,— напрасно: как раз там и должны быть самые интересные бои. Вот Порхов. Вот Гомель,— он показывает две точки на карте и, соединяя их пальцем прямой линией, на которой Могилев оказывается позади линии фронта, добавляет:— Здесь водный рубеж, плацдарм, на котором, я думаю, развернется длительная оборона. Так что ты напрасно.

Долгая пауза.

Вздохнув, Павлов внимательно смотрит на Терехова. Чувствуется, что он решил — с этим человеком бесполезно спорить.

— Ну, так что? — спрашивает Терехов, заметив его взгляд.

— Ничего. Могилев — так Могилев. Выписывай командировку.

12

Шоссе. По сторонам побитый, расщепленный бомбежками лес. Справа мелькнула поляна с исковерканными стволами зенитных орудий. Потом мелькнул мертвец, лежащий у дороги с раскинутыми руками. Верстовой столб. Эмка, в которой сидят Павлов и Леша, резко тормозит. Леша сдает машину назад, к столбу.

Павлов открывает дверцу и смотрит на столб.

На столбе указательная надпись: «До Могилева 62».

— Поехали,— говорит Павлов.

Мост через узкую реку. На мосту возятся саперы, подвязывая к фермам ящики с толом. Леша тормозит:

— Николай Иванович...

— Что?

— Мост.

— Ну?

— Так минируется ведь мост.

— Поехали.

— Николай Иванович, вы, конечно, как хотите, но я считаю, со своей стороны, что ехать дальше нет смысла.

Павлов молчит.

Леша продолжает, отвечая самому себе:
— Почему? Потому что мост минируют. Зачем минируют? Чтобы взорвать. Можем ли мы знать, когда они взорвут? Не можем. Я считаю нецелесообразным ехать, Николай Иванович. А?

Павлов сидит, отвернувшись в другую сторону.

— Я уже сказал,— тихо говорит он.

— Как хотите,— говорит Леша, с огорчением нажимая на стартер.

Машина проезжает мост и идет дальше. Они проезжают еще некоторое расстояние и останавливаются.

У дороги, в кустах, стоят броневик и мотоцикл с коляской. Впереди пригорок, заросший кустарником. На гребне пригорка стоят двое — один в генеральской, другой в полковничьей форме — и рассматривают бьющуюся на ветру развернутую карту.

Павлов вылезает из машины и идет к военным.

Один из них в это время уже свертывает карту.

Павлов, подойдя, неловко козыряет.

— Товарищ генерал...

— Кто вы такой? — спрашивает генерал.

— Я корреспондент «Известий».

— Здравствуйте,— говорит генерал, протягивая ему руку. Потом, отпустив руку резко спрашивает: — Как вы сюда попали?

— Мы...— говорит Павлов.

— Сейчас же в машину и обратно через мост. Уезжайте отсюда к чертовой матери,— говорит генерал.

Павлов, вынимая блокнот, спокойно:

— Но я хотел бы пять минут...

— Что?— генерал смотрит на него с искренним удивлением.— Здесь немцы,— говорит он.— Понимаете, немцы. Я в последний раз повторяю: здесь поля заградительного огня. Сейчас я вернусь, и мост за мной взорвут. Поняли? Карта у вас есть?

— Есть,— говорит Павлов.

Тогда совершенно спокойным тоном генерал говорит ему:

— Я приму вас через час в роще, что западнее деревни Гребенки,— и поворачивается к полковнику.

Павлов переезжает обратно через мост. Там стоят саперы со шнурами в руках. Через триста метров его с грохотом обгоняют броневик и мотоцикл, в коляске которой сидит генерал. Сзади, где был мост, оглушительный взрыв.

Леша, торжествующе:

— Я же говорил вам, что там немцы.

... Роща. В ней размещается штаб армии — так, как тогда размещались почти все штабы. Замаскированные палатки, шалаши, сложенные из сплетенных еловых веток; в земле щели. Тут же медсанбатовские палатки с красными крестами. Машина Павлова останавливается неподалеку. Леша начинает рубить ветки, чтобы ее замаскировать.

Павлов подходит к одной из палаток.

— Вы не знаете, где штаб? — спрашивает он врача.

— Где-то здесь, в лесу,— говорит врач.

В это время, ломая ветки, у самой палатки тормозит большой грузовик, в котором сидят грязные, запыленные, обросшие люди. Они соскакивают с машины. Пока один кричит: «Где тут врач? Врач где?» — другие открывают борт грузовика и снимают оттуда раненых — одного, потом другого, третьего,— лежащих там на сплетенных из еловых веток носилках. Их кладут на землю, под деревья.

— Врача! Врача! — опять кричит кто-то.

— Авдеев, не шуми,— говорит голос, на который Павлов невольно оборачивается. Он встречается глазами с раненым: это Кутепов — с ввалившимися щеками, обросший бородой, по-прежнему в обмундировании с полковничьими петлицами.

— Здравствуйте,— невольно говорит Павлов.

— Да, я вас помню. Вы у меня были,— говорит Кутепов.

— Откуда вы? — спрашивает Павлов.

— Из окружения вынесли,— говорит Кутепов. И, слабым движением руки показывая на то, что внизу на носилках накрыто шинелью, говорит:

— Ног нету.

Мимо проходят красноармейцы и командиры.

— Вот умираю,— говорит Кутепов.— Тяжело, но не обидно. Мы сделали свое дело. Теперь дело за ними,— кивает он на проходящих.

Павлов стоит на небольшой полянке перед разбитой палаткой. Поодаль от Павлова — Леша, перед Павловым — адъютант.

— Корреспондент? — спрашивает он.

— Да.

— Генерал спит. Он сказал, что примет вас через пятнадцать минут.

Павлов смотрит на часы.

Стрелки на его часах проделывают пятнадцатиминутный путь.

Из палатки выходит генерал. Взгляд в сторону адъютанта. Адъютант подходит, держа под мышкой два раскладных полотняных стула. Быстро ставит их.

— Прошу,— говорит генерал так, как будто все это происходит в кабинете.

Они оба садятся.

Павлов. Я хотел спросить вас, товарищ генерал, относительно общего положения на фронте.

— Так,— говорит генерал.

— Потом мне хотелось, чтобы вы указали мне героев последних боев, чтобы я мог к ним съездить.

— Так.

— Ну, еще мне хотелось бы принять участие в какой-нибудь ночной, может быть, разведывательной операции, чтобы описать все не с чужих слов, а так, как я видел своими глазами.

— Так. Все?

— Все.

— Так вот,— говорит генерал, вставая и закладывая руки за спину.— Во-первых, я вам запрещаю ездить далее штаба полка. Вам так же нет необходимости ходить в разведку, как мне писать статьи. Во-вторых, немцы прорвались сквозь отступающие передо мной наши части и вступили в соприкосновение с моей резервной армией вчера. Об отваге и геройстве вы писали в газетах уже много, излишне много. Обратите внимание на управление боем, на то, как у нас командуют. В-третьих,— он вдруг поворачивается к стоящему неподалеку с заинтересованным видом Леше.— Что вы тут делаете, товарищ боец?

— Это мой водитель,— говорит Павлов.

— Вы что, вдвоем пишете?

— Нет,— улыбается Павлов.

— Идите к своей машине, товарищ боец. Так вот, в-третьих,— поворачивается генерал к Павлову,— вы поедете в 188-й полк к подполковнику Балашову.

13

Павлов идет в сопровождении лейтенанта вдоль опушки леса по направлению к двум маленьким домикам, похожим на охотничьи избушки, скрытым за деревьями.— А вот и он сам,— показывает лейтенант на подполковника, в сопровождении двух или трех бойцов широким шагом идущего по полю к опушке.

Павлов идет ему навстречу.

Подполковник обливается потом. Фуражка у него сбита на затылок, ворот расстегнут, наган засунут за пояс.

Лейтенант, сделав два шага вперед, что-то говорит ему.

— А...— говорит подполковник, и ничего больше не спросив, не представляясь, сует

руку Павлову. Он, очевидно, разгорячен боем. — Пять атак отбил, мать их так... Сам три раза водил, мать их так... Двух адъютантов убили, сволочи. Антипов!

— Да?— говорит лейтенант.

— Адъютантом у меня будешь теперь.

— Так что вам?— говорит Балашов.— Рассказать?

— Рассказать,— говорит Павлов.

— Сейчас пойдем в избу.

Они уже сидят в избе.

— Ну вот,— говорит Балашов.— Все.

— Я бы хотел подробнее,— говорит Павлов.

— Подробнее некогда. Езжайте. Сейчас тут у меня горячка будет.

— Ну я подожду.

— Чего подождешь? У меня долго горячка будет, до завтра.

— Ну до завтра,— говорит Павлов.

Балашов неожиданно широко улыбается:

— Не уезжаешь?

— Нет,— говорит Павлов.

— Со мной тут будешь?

— Да,— говорит Павлов.

— Антипов. Дай нам фляжку. Дай закусить.

Они сидят за столом. На столе лежит фляжка, немудреная закуска. В стаканчики налита водка.

— Я тоже москвич,— говорит Балашов, продолжая разговор.

Близкие минные разрывы. Входит капитан.

— Товарищ подполковник!

— Ну?

— Засекли. Мины бросают. Надо командный пункт перенести.

— Погоди. Видишь, недопили,— говорит Балашов, встряхивая фляжку.— Вот допьем и перенесем. Иди, иди. Я тоже москвич,— повторяет он.— Это хорошо. Особенно хорошо, что свой же собственный город защищать приходится.

— Ну, о защите Москвы еще рано говорить.

— Лучше рано, чем поздно,— говорит Балашов. И, словно удивляясь, переспрашивает:— Рано? Я от самого Минска Москву спиной чувствую. Отступаю и чувствую. Стою и чувствую. Ну,— он наливает остаток водки,— за Москву! Так что же? Пойдем в батальон?

— Пойдем,— говорит Павлов.

Эмка останавливается в лесу. Близкая пулеметная трескотня.

— Ну, отсюда придется пешком,— говорит Балашов, вылезая из машины.

Павлов вылезает вслед за ним.

— Разрешите спросить? — робко произносит Леша.

— Ну?— отзывается Балашов.

— Вы далеко отсюда идете?

— Нет, недалеко. А что?

— Может, на машине проскочим, а, Николай Иванович? — говорит Леша.

— Нельзя,— говорит Балашов.

— Тогда я с вами, разрешите. Я считаю, что лучше с вами уж.

В его словах смешанное чувство: ему боязно идти вперед и в то же время еще больше не хочется здесь оставаться одному.

— Сиди в машине,— говорит Балашов.— У меня такие орлы: увидят машину без призора — раз, два и уведут. А ты винтовку возьми. Все-таки мало ли что,— обращается он к Павлову.

Павлов берет винтовку, вскидывает за плечо, смотрит на Лешу, говорит:

— Товарищ подполковник, может быть, взять его.

Леша умоляюще смотрит на Балашова.

— Пошли,— говорит Балашов.

Они идут по перелеску, потом выходят на поле, кое-где покрытое редким кустарником. Это большая поляна, впереди переходящая в низкие холмы.

— Не все рядом. Не все рядом,— говорит Балашов.— А то еще ахнет всех вместе.

Они расходятся на несколько шагов друг от друга: Павлов, Балашов, его адъютант и Леша.

Впереди все учащающаяся пулеметная трескотня.

— Как люди держатся? — спрашивает на ходу Павлов.

— Второй день на одном месте. Ничего. Сильно нервничают. Иногда кое-кто, бывает, не выдерживает, но... поможешь — возвращаются. Там, куда мы идем, хороший командир батальона. Кузьмин. Умеет держать в руках.

И вдруг впереди, на поле, спускаясь с холма, появляются фигурки. Их все больше и больше. Они идут и бегут по полю справа налево, наискось.

Балашов, резко меняя направление, неожиданно поворачивает и быстрым шагом идет им наперерез. Остальные, еще не понимая, в чем дело, идут за ним. И вот они уже сошлись вплотную с идущими и бегущими навстречу людьми.

— Стой,— говорит Балашов, прямо набежавшим на него красноармейцам. Сейчас Балашов, все это время разговаривавший оживленно и громко, вдруг начинает выговаривать слова медленно и тихо, и именно в этом чувствуется сила.

— Куда идешь?

Над головой проносится снаряд. Красноармеец вздрагивает и нагибается. Балашов продолжает стоять.

— Куда идешь? — спрашивает он.

— Туда приказали перейти,— указывает красноармеец на лес сзади.

— Кто приказал?

— Командир.

— А ну,— говорит Балашов,— беги назад. Найди мне его, где он. Ну, скорей. И с ним придешь.

Красноармеец бежит назад.

Балашов продолжает останавливать идущих и бегущих на него людей:

— Стой!

Когда красноармеец останавливается, Балашов уже не спрашивает его, а приказывает:

— Ложись.

— Да там... Да мы...

— Ложись.

Так он кладет на землю всех, кто пробегает мимо него.

Адъютант, так же как и Балашов, начинает останавливать идущих.

Павлов сначала стоит, не зная, что ему делать, потом делает то же самое.

К Балашову подбегает потный взволнованный лейтенант вместе с красноармейцем, которого за ним посылал Балашов.

— В чем дело? — строго, но все так же тихо спрашивает Балашов.— Где Кузьмин?

— Убит,— говорит лейтенант.

— Куда вы ведете людей?

— Немцы окопы заняли,— говорит лейтенант.— С двух сторон зашли. Я позицию решил переменить.

— Позицию переменить? — спрашивает Балашов.— Что же там, сзади, позиция лучше?

— Да тут, на поле... — начинает лейтенант, но Балашов его перебивает:

— Я тут, на поле, вас не ставил. Я вас вон где ставил. А где я вас поставил, там и лучшая позиция. Понятно вам?

— Понятно,— запинаясь, говорит лейтенант.

— Остановите ваших людей. Кладите их здесь, где остановите. Всех остановите. Соберите всех, кто под рукой. Поставьте заградительную цепь и всех остановите, чтобы ни один черт не прошел дальше этого места.

И вот они лежат на этом заросшем кустарником поле в цепи — Балашов, Павлов, адъютант Балашова, Леша и сотня или полторы бойцов, широко рассыпавшись по полю, в пяти-десяти шагах друг от друга. Над их головами со свистом проносятся немецкие мины.

— Все? — спрашивает Балашов у подошедшего к нему лейтенанта.

— Все.

— Все знают задачу?

— Все.

— Ну что же. Идите налево, я буду тут. Придется идти в атаку,— говорит Балашов, поворачиваясь к Павлову.

Павлов молча смотрит на него.

— Пойдем, что ли? — говорит Балашов.— А, корреспондент?

— Пойдем,— после некоторой паузы говорит Павлов.

Балашов поднимается и, не сказав ни слова, взяв только в левую руку свой автомат, крупными неторопливыми шагами идет вперед.

За ним начинают подниматься ближайшие к нему бойцы — один, потом другой, и так по всему полю.

Среди поднявшихся вслед за Балашовым — Павлов и Леша.

Так они идут в молчании сорок, пятьдесят, восемьдесят шагов. Над полем абсолютная тишина. Они идут вперед, и к ним приближаются холмы с окопами, занятыми немцами.

— Хоть бы начали,— говорит Балашов.

— Что? — переспрашивает нерасслышавший Павлов.

— Хоть бы стрелять начали, говорю. Все-таки спокойнее,— говорит Балашов.

Но немцы продолжают молчать.

Красноармейские цепи идут дальше. Люди кажутся очень маленькими на этом большом поле. Они идут не плечом к плечу. Каждый из них идет отдельно, и поэтому каждому из них страшно. Они идут все выше и выше, все ближе к гребню холмов.

И вдруг сразу раздается несколько резких пулеметных очередей. Все падают на землю.

Павлов лежит, уткнувшись лицом в землю. После длинных пулеметных очередей — короткая пауза. Павлов поворачивает лицо и видит, что на поле, неподалеку от него, стоит всего один человек — Балашов.

— Ну, что же?— говорит Балашов, поворачиваясь спиной к немцам и лицом к залегшим бойцам.— Ну, что же, землячки?

И, словно считая вопрос исчерпанным, он снова поворачивается лицом к немцам и делает первые два шага.

Павлов смотрит на него. Ему очень трудно и страшно подняться. Он сначала поднимает голову, потом встает на четвереньки. Ему страшно. Но в то же время зрелище одного стоящего человека, тогда как другие лежат, невыносимо для Павлова. И вот, пригнувшись, он встает, поднимается почти во весь рост и так, еще не совсем выпрямившись, делает несколько шагов вслед Балашову.

Подобно Павлову, поднимаются Леша и еще несколько человек слева и справа и идут вперед. Но когда они встали, в их душе просыпается обида на то, что другие, в то время как они встали, все еще лежат.

— Эй, землячок,— кричит Леша слова Балашова, вставая и дергая вверх вздувшуюся рубаху лежащего рядом с ним красноармейца.

Красноармеец тоже понемногу поднимается.

Павлов яростно трясет за плечо залегшего рядом с ним бойца:

— Вставай! Вставай!

Боец встает. Они идут дальше еще десяток шагов.

И снова пулеметная очередь. Кто-то один падает навзничь, раскинув руки, кто-то падает вперед, уткнувшись лицом в землю. Остальные ложатся.

И снова, когда Павлов поднимает голову, Балашов стоит. Но он стоит не один. Стоят еще два или три человека.

— Вперед! — говорит Балашов, опять поворачиваясь.— Вперед!

На этот раз Павлов вскакивает сразу, и тоже быстрее, чем в первый раз, вскакивают другие бойцы, и все они теперь уже не идут, а перебегают вперед, вслед за Балашовым.

Снова сухие автоматные и пулеметные очереди. Снова падают люди, снова встают и сно-

ва бегут. На третьей или четвертой перебежке Павлов оказывается рядом с Балашовым.

— А-а, здесь,— говорит Балашов.— Еще немного осталось. Давай, давай! — Голос у него неожиданно охрипший, прерывающийся.

Последняя перебежка. Все бегут прямо на окопы, уже не ложась на землю, хотя пулеметы впереди непрерывно строчат. Слева и справа от Павлова падают люди. Словно достигнув наконец желанной пристани, Павлов с облегчением вскакивает в немецкий окоп.

Слева от него красноармеец, взмахнув винтовкой, ударяет в окопе по кому-то невидимому, должно быть, по немцу. Когда Павлов вскакивает, перед ним, свесившись всем телом вперед и задрав ноги, лежит мертвый немец.

— Вперед! — кричит Балашов.— Вперед! Немцы бегут! Вперед!

Перепрыгнув через бруствер окопа, Балашов бежит дальше. За ним выскакивают Павлов и другие и снова бегут дальше.

Сухая трескотня пулеметов.

14

Перрон одного из московских вокзалов. У перрона стоит санитарный поезд. Суета. Проходят врачи, сестры. В один из вагонов грузят раненых.

По перрону идут Терехов и Наташа.

— Насколько мы знаем, он должен быть именно в этом поезде,— говорит Терехов.

Пригаровский вагон для тяжелораненых. Узкий проход, по обеим сторонам которого подвешены в два этажа койки с ранеными.

Наташа идет через вагон, заглядывает в лица. Вдруг она останавливается около койки, на которой спит человек, повернувшись лицом к окну и затылком к ней.

— Коля,— говорит она.— Боже мой!

Человек начинает медленно поворачивать голову.

Два лица: Наташи и Павлова.

Он на койке, повернув к ней голову.

Она стоит рядом.

Они продолжают начатый разговор.

— А самое главное,— говорит Павлов,— самое главное, что я тебе хотел сказать, это то, что хорошо. Понимаешь, еще не совсем хорошо, нет, не совсем хорошо, но хорошо... Ты помнишь, я тебе говорил тогда ночью... Тогда было очень плохо, а все думали, что хорошо. А сейчас... Сейчас читают все еще плохие сводки и думают, что очень плохо. Но сейчас на самом деле гораздо лучше, гораздо. Пойми меня. Сейчас уже не бегут, сейчас уже совладали со своим первым страхом, я по себе знаю. Я знаю, что тебе говорю.

15

Печатная машина в типографии. Один за другим она оттискивает листы газеты. На первой полосе приказ:

«17 октября 1941 года. Город Москва объявляется на угрожаемом положении. Командующими войсками назначаются...»

На листах мелькают фамилии Жукова, Артемьева, Синилова и подпись: Верховный главнокомандующий.

Кабинет Терехова. Входит секретарь.

— Вот газета,— говорит секретарь, кладя перед Тереховым свежий номер.

— Да,— говорит Терехов.— Ну, что еще?

— Сергеев пропал без вести в районе Вязьмы,— говорит секретарь.

Терехов задумывается:

— Сколько времени Павлов уже лечится?

— Месяца полтора,— говорит секретарь.

— Он где? В Куйбышеве, кажется?

— Да.

— Адрес нам известен?

16

И сразу же Павлов в поезде. Прихрамывая, он идет по коридору мягкого вагона, в котором едут всего двое или трое пассажиров.

Навстречу мелькают бесконечные эшелоны, груженные троллейбусами, автобусами, оборудованием, людьми, едущими в теплушках, на тамбурах, на крышах — всюду.

Ночь. Дождь. Слякоть. Какая-то станция. Встречный эшелон. Очередь за кипятком. Разговоры:

— И до каких же пор это будет?

— Ничего. Доедем — вот и кончится.

— Двести верст пятые сутки тащимся.

— Впереди, говорят, эшелон разбомбили.

— И мы дождемся.

— А они на стоянках больше всего и бомбят.

— Вы давно из Москвы?— спрашивает Павлов какого-то человека неопределенного вида, только что говорившего насчет стоянок.

— Пять суток.

— Как там Москва?

— Что Москва? — вдруг злобно говорит человек.— Что Москва? Немцы в Химках. Все бежали. Власти бежали. И войск нет. Ничего нет.

— Кто бежал?— говорит Павлов.

— Все бежали.

— Так-таки все? — говорит Павлов.

Но человека больше не нужно расспрашивать. Захлебываясь, он уже говорит сам:

— И милиция убежала.

— Так.

— И все директора убежали.

— Так.

— И правительство тоже уехало.

— Правительство? — переспрашивает Павлов.

— Да. Сам видел. Состав специальный, весь из международных, весь.

— Видели?

— Видел. И Сталин уехал.

— Сталин?— медленно переспрашивает Павлов и, молча развернувшись, бьет говорившего в лицо. Тот падает. Павлов поворачивается, доходит до подножки своего вагона, еще раз оборачивается, ожидая, не ответит ли тот ему чем-нибудь. Но человека уже не видно. Павлов влезает в вагон.

Поезд подъезжает к Москве. Вместе с Павловым в купе еще какой-то военный.

— В Александровске четыре часа стояли,— говорит военный.— Здесь три часа. Черт его знает!

Поезд трогается.

— Что, уже Люберцы?

— Да. Десять километров.

Они сидят у окна. У обоих тревожные лица.

— Может, кипяточку, чайку хотите? — спрашивает проводник.

— Нет,— говорит Павлов.

Они опять прильнули к окну. За окном вспышки.

— Что это? — говорит Павлов. И вдруг вся тревога, внушенная ему встречными эшелонами, разговорами — всем, с чем он пытался душевно бороться, сейчас охватывает его.

— Не знаю,— говорит военный.

— Зенитки? — спрашивает Павлов.

— Нет, если бы зенитки, разрывы были бы в небе. На тяжелые похоже.

Они оба тревожно всматриваются во вспышки, и вдруг Павлов начинает хохотать. Он неудержимо хохочет, хлопает себя по больному колену, морщится и снова хлопает.

Проводник подскакивает:

— Что с вами?

— Дурак! Дурак! Трамвай!— хохочет Павлов, тыча пальцем в окно.— Трамвай, — повторяет он, рыдая от смеха.

Павлов входит с небольшим чемоданчиком на Северный вокзал. Здесь пустота, чистота — ни узлов, ни людей. Гулко ступая ногами, ходят двое: дежурный-железнодорожник и милиционер.

— Товарищ милиционер,— обращается Павлов.

— Слушаю вас,— козыряет милиционер.

— Вы не скажете, где теперь «Известия» помещаются?

— Где были, там и помещаются,— говорит милиционер.

— И телефон прежний? — с сомнением спрашивает Павлов.

— А чего же ему делается,— говорит милиционер.

Павлов выходит на Комсомольскую площадь. Со скрипом тормозит эмка.

— Леша!

— Я, Николай Иванович.

Павлов садится в кабину.

— Ну, рассказывай, что во-первых, что во-вторых, что в-третьих.

— Во-первых, Николай Иванович...

Машина идет по пустой ночной Москве. Фонарик патруля. Двое патрульных: один красноармеец, другой в гражданском, с винтовкой. Он козыряет Павлову:

— Разрешите ваши документы.

— Пожалуйста,— протягивает Павлов документы.

В это время их лица освещает вспышка проходящего трамвая. Павлов, вспомнив поезд, улыбается.

— Что вы смеетесь? — говорит патрульный.

— Так, ничего. Хорошо. Рад, что приехал в Москву. Понимаете?

— Понимаю,— серьезно говорит патрульный.

17

Кабинет редактора газеты. Редактор, Терехов, Павлов. Кабинет маленький, явно наскоро приспособленный.

— Ну как?— говорит редактор.— Нашли все на старом месте?

— Да,—говорит Павлов,— но только вы...

— Я?— усмехается редактор.— В моем кабинете теперь сквозная вентиляция весом в сто пятьдесят килограммов. Хорошо, что я пунктуальный человек и вовремя уехал обедать. Как ваша нога? Как ваше здоровье?

— Ничего. Могу ехать.

— Ну что же,— говорит редактор.— Ездить теперь уже не так далеко стало.

Леша и Павлов в эмке едут по холодному ночному шоссе где-то, судя по пейзажу, довольно далеко от Москвы.

— В-четвертых, Николай Иванович, я, между прочим, считаю, что в последнее время, как там ни будь, а люди стали спокойнее,— говорит Леша.

— По-моему, это уже будет в-пятнадцатых,— говорит Павлов.

Они останавливаются перед регулировщиком.

— На Волоколамск? — спрашивает Павлов.

— На Волоколамск налево,— козыряет регулировщик.— Двадцать семь километров,— и сигналит флажками.

Машина заворачивает.

Изба. Большой стол застлан картой. Тот же раскладной полотняный стул, какой мы уже видели летом у генерала. Генерал поворачивается к двери. В дверь входит Павлов.

— Здравствуй,— говорит генерал.— Антипов!

Входит Антипов со вторым, таким же, складным стулом.

— Прошу,— говорит генерал.— Давно не были.

Он смотрит, как Павлов, несколько неловко отставляя ногу, садится на стул.

— Были ранены?

— Да.

— Слушаю вас.

— У меня нет к вам вопросов,— говорит Павлов.— У меня только одна просьба.

— Да?

— Скажите мне все, что считаете нужным, и пошлите туда, где мне нужно быть.

Генерал встает и, прохаживаясь по комнате, отрывисто говорит:

— Что люди дерутся, как львы, что они герои, что они делают чудеса — все это так, все это вы знаете. Но я вам не это хочу сказать. Я скажу лишь следующее. До Москвы девяносто два километра, у меня в полках вдвое меньше людей, чем тогда, когда вы у меня были, а у немцев — вдвое больше. У нас с каждым днем все меньше людей, но мы отступаем все медленнее. Человек, который хочет написать об армии, должен понять, почему это происходит. Поезжайте и попробуйте понять.

— А куда ехать?

— В балашовский полк.

— К Балашову? — переспрашивает Павлов.— Он здесь?

— Нет, его уже нет. Там теперь подполковник Фомин. Но они по-прежнему называют себя балашовцами.

Холодный день поздней осени. Снега нет, но на лужах ледяная корка. Сильный ветер.

Павлов идет по искромсанной артиллерийским обстрелом деревне. Над головой, с большим перелетом, со звуком, похожим на звук льющейся из узкого горлышка бутылки воды, идут снаряды немецких гаубиц.

Изба, где в первой комнате на одной большой кровати, рядом с которой весь пол заняли спящие красноармейцы, ютится крестьянская семья, несколько совершенно голых ребятишек.

В соседней комнате штаб Фомина. Стол и несколько табуреток. Теснота. В углу стоит пленный немец.

— Товарищ Павлов?— поднимается Фомин.

— Да.

— Здравствуйте. Командующий звонил, что вы приедете. Садитесь.

Фомин — плотный, рыжеватый, с бычьим лицом и шеей человек, весь очень тяжелый и крепкий — такой, какого, кажется, ничто не может прошибить. Однако, как это выясняется впоследствии, он находится на последней грани усталости и напряжения.

— Первый пленный за неделю,— говорит Фомин, с недоброй усмешкой кивая на немца.— Драгоценность.

— Не сдаются?— спрашивает Павлов.

— Не сдаются, а главное — не берут,— говорит Фомин.— Не могу заставить их брать.

— Не можете?

— А как я могу? — вдруг ожесточенно кричит Фомин.— Как я могу, когда до Москвы осталось девяносто верст, когда немцы прут, когда деревни горят, когда нет кругом ни одного теплого жилья, когда руки костенеют и нет отдыха у людей уже пятый месяц, когда на танки с гранатами идут! Как же я их заставлю вот это беречь? Ишь... — Он подходит к немцу вплотную, смотрит ему в лицо, потом, резко повернувшись, говорит:— Думает, что Москву возьмет, сволочь...

Входит врач.

— Товарищ подполковник, разбило дом. Куда же раненых?

— Куда? Куда? Я же сказал: сюда,— раздраженно говорит Фомин.— Куда же?

— Тесно.

— Нам с ними вот на земле тесно,— злобно кивает Фомин на немца.— А со своими нам не тесно. Ну, что стоишь? — гаркает он на адъютанта.— Освободи помещение, двигай стол. Только вот так кладите, так больше уместится,— поперек. Да, я забыл,— с неожиданной любезностью обращается он к Павлову,— вам, как газетчику, наверное, будет интересно поговорить с ним.

— Нет,— говорит Павлов, смерив взглядом немца.— Мне уже давно совсем неинтересно с ними говорить.

Фомин, его адъютант и Павлов в раздувающихся от сильного, ураганного ветра шинелях идут по полю, где-то около переднего

края. Близкий свист мины. Павлов нагибается, Фомин — нет.

— Это далеко,— говорит он.

— Отвык,— говорит Павлов.

— А к этому привыкнуть нельзя,— говорит Фомин.

Близкий разрыв мины. Теперь они ложатся все трое.

— Давно Балашова нет? — спрашивает Павлов.

— Давно и далеко,— говорит Фомин.— Еще с Вязьмы... Пошли.

Они поднимаются. Фомин, идя, натыкается на маленький холмик с упавшей на землю дощечкой со звездой.

— Ураган,— говорит он и, опустившись на одно колено, размахнувшись, втыкает дощечку в землю.— Только вчера похоронили здесь командира батальона, и вот уже... У самой деревни похоронили. Еще вчера цела была,— и он рукой показывает налево, на развалины изб.

Они идут дальше.

— Я, когда в школе учился,— говорит вдруг Фомин,— думал, что отступают так: плечом к плечу, штыки вперед и пятятся. И вы тоже, наверное, так себе представляли?— спрашивает он Павлова.

— Так.

— Нет, не так,— говорит Фомин.— Не так и гораздо тяжелее.

Они влезают в окоп на краю разрушенной деревни. Идут по ходу сообщения.

— Давно уже здесь стоите? — спрашивает Павлов, оглядывая более или менее прилично оборудованные окопы.

— Уже два дня,— отвечает Фомин.— Если бы у нас было хоть немного больше людей, хоть немного добавили бы, не так все бы было. Да... Ну, ладно. Вот что я вам хотел показать,— вдруг говорит он.

В окопе лежат несколько бойцов с противотанковыми ружьями, которые мы и Павлов, видим в картине впервые.

— Что это?— спрашивает Павлов.

— Это? Вот, смотрите.

Фомин показывает вперед, где на пригорке видны два или три сожженных немецких танка.

— Вот. Они — этим,— показывает он на оружие.— Вчера.

Из земляной ямки, невидимой раньше, появляется, неожиданный в этой обстановке, человек в валенках и пальто, в штатской черной кепке с опущенными ушами.

— Здравствуйте,— говорит Фомин.— Знакомьтесь. Вот с нами воюет. Прислан сюда с завода Московским комитетом. Наблюдает действие своих игрушек.

— Ну и как?— спрашивает Павлов.

— Пока неплохо. «Ребята, не Москва ль за нами?» — неожиданно улыбнувшись, говорит Фомин и вдруг добавляет совсем серьезно:—«Умрем же под Москвой». Эх, скинуть бы все это,— он распахивает полушубок,— скинуть бы все это и в театр сходить, а? Театры-то играют в Москве?

— Некоторые играют,— говорит Павлов,— но из-за бомбежек только днем.

— Это не важно. Днем — так днем. Лишь бы играли.

Павлов возится с противотанковым ружьем. Бронебойщик показывает, как оно действует. Инженер отошел. Фомин тоже наклоняется вместе с Павловым. Он говорит:

— Пока у меня их всего шесть штук. Первые, опытные.

Павлов опять приникает к ружью. Смотрит в прицел. Вместе с ним в прицеле мы видим три сожженных немецких танка, высовывающихся из-за пригорка.

И вот вдруг там их уже не три, а много больше, и они начинают двигаться. Грохот начавшейся канонады сотрясает окоп и все кругом.

18

Театр. Сцена. На сцене идет «Дворянское гнездо». Актеры одеты в легкие летние пла-

тья. Идет конец пятой картины. Несколько последних реплик.

В зале загорается свет. Теперь мы видим зал. Он переполнен. Все в нем сидят одетые. Очень холодно, и над рядами поднимается сплошной пар от дыхания.

Среди других людей, одетых в шинели и полушубки, сидят Павлов и Наташа.

В дверях появляется администратор театра с запиской в руке.

— Майора Гращенко машина ждет.— Кто-то поднимается.— Капитана Ильина! За ним приехали. Товарища Павлова вызывают в МК партии.

Павлов удерживает Наташу за локоть:

— Оставайся, может быть, я вернусь к следующему акту.

Павлов проталкивается по рядам.

19

Кабинет секретаря МК. За столом секретарь МК, рядом с ним редактор газеты, Терехов, двое или трое корреспондентов. Последним входит Павлов.

— Ну вот,— говорит секретарь МК,— теперь все. Я вызвал вас, чтобы спросить, как вы думаете делать праздничные номера?

— Праздничные номера? — несколько удивленно спрашивает Терехов.

— Да, конечно, праздничные номера. Через пять дней седьмое ноября. У вас есть план номера?

— Честно говоря,— говорит редактор,— мы в нынешних тяжелых обстоятельствах еще не думали о праздничном номере.

— Напрасно. Нынешние обстоятельства остаются нынешними обстоятельствами, а годовщина Октябрьской революции остается годовщиной Октябрьской революции. У меня к вам есть несколько предложений,— после некоторой паузы говорит секретарь МК.— Одно из них — не терпящее отлагательства. Товарищ Павлов, вы были когда-нибудь на северном участке фронта?

— На Волоколамском? — спрашивает Павлов.

— Нет, на Мурманском.

— Нет,— говорит Павлов.

— Тем лучше. У вас будут свежие впечатления. Не знаю, известно ли вам это, но там, на побережье Баренцева моря, есть единственный на всем фронте участок, где бои по-прежнему идут непосредственно на старой границе, и я думаю, что материал о боях на границе очень подойдет для праздничного номера. Как по-вашему?

— Мне кажется, что это интересно,— говорит Павлов.

— И важно. Я думаю, нет смысла объяснять, какое это имеет моральное значение в нынешних, как вы выражаетесь,— обращается он к редактору,— тяжелых обстоятельствах. Готовы туда вылететь?— снова обращается он к Павлову.

— Готов,— говорит Павлов.

Секретарь МК нажимает кнопку звонка. В дверях появляется его помощник.

— Отправьте товарища Павлова на аэродром.

20

Баренцево море. Мотовский залив. Сильная качка. Держась за поручни, «травят» в океан люди в белых халатах. Некоторые лежат в проходах между каютами, через них иногда перехлестывает вода.

В тесной каюте морского «охотника», где на полу тоже лежат несколько человек в белых халатах, на узком диванчике, поджав по-турецки ноги, потому что их некуда опустить, сидят майор Рудин и Павлов.

Павлов вынимает из кармана пачку документов и передает Рудину.

Р у д и н. Все?

П а в л о в. Все.

Р у д и н. И орден свинтите. Все-таки в тыл к врагу...

П а в л о в. А вы свои?

Р у д и н. Я в Мурманске отвинтил.

Приоткрывает ватник. На его гимнастерке видны выцветшие следы от орденов.

П а в л о в. У вас это какой по счету поход? Восемнадцатый?

— Что поход!— говорит Рудин. Поет сильным басом:—«Любви все возрасты покорны. Ее порывы благотворны...» Вы мне про Москву лучше расскажите. Поход... Как они, близко?

— Очень,— говорит Павлов.

— Ох, и паршивые последние сводки, черт бы их драл! Хотя бы наврали что-нибудь приятное. Отступают все-таки, да?

Павлов делает утвердительный жест.

— А музыкальный театр Станиславского, судя по газетам, играет?

— Играет.

Рудин поет:

— «О дайте, дайте мне свободу...» Пятый раз рапорт подаю о том, чтобы под Москву!— Поет:—«Я не мельник, я ворон...» Тело здесь. А душа — там. Но мы сегодня все-таки устроим им иллюминацию к празднику! Подумать только: шестое ноября... Что там, в Москве...

Вечер. Москва. Бомба попадает в дом. Взрыв. По городу мчатся машины. Бухают зенитки.

В руке у патрульного пропуск. Лучом фонарика на нем освещаются слова:

...Исполнительный Комитет Московского Совета... приглашает вас сегодня, 6 ноября...

Опять бомба. Мчащиеся машины.

Снова пропуск:

...в 18 час. 30 мин. на заседание...

Г о л о с. Пройдите, товарищ. Прямо, первый поворот налево.

Катер у берега. Между ним и берегом пять или шесть метров мелкой воды. Четверо матросов без шапок, с растрепанными от ветра волосами, в распахнутых бушлатах, один просто в тельняшке, захлестываемые волнами, берут разведчиков по одному, прямо с палубы и переносят их на руках, чтобы они не вымокли. Разведчики в маскировочных халатах похожи на больших младенцев. Один из них — Павлов.

Скалистый берег, идущий прямым откосом к морю. Море абсолютно черное, а берег белый, кое-где с пятнами выступов скал.

Карабкаясь по краю этого берега, идут разведчики, в громыхающих, как жесть, и колом стоящих белых халатах. Где-то выше возня на снегу. Оттуда отделяются двое, остается распростертое черное тело.

Рудин догоняет ползущего Павлова.

— Чертовы места! Одно утешение, что убитый немец всюду есть убитый немец. Ничего! Москвичи сделают им и здесь, на краю света, сегодня праздничный подарок. А?— обращается он к Павлову.

— А иллюминация будет? — спрашивает Павлов.

— Будет. Все будет.

Вспыхнувшая впереди автоматная трескотня. Люди, бегущие по снегу к двум или трем зданиям норвежского типа.

Выстрелы. Несколько темных тел на снегу. Один из разведчиков подкладывает обломки досок к порогу дома.

Р у д и н. Ничего, довольно. Склады и без этого всегда хорошо горят.

Павлов обращается к Рудину:

— Ну, можно?

— Давай.

Павлов бросает зажигательную бутылку в кучу дров и досок, сложенных у дома. Туда же летит еще одна бутылка. Взрыв.

Почти по горло в воде подходят к катеру разведчики. Один за другим они взбираются на борт. Рудин, уже схватившись за поручни и подтягиваясь, поворачивает голову: там, сзади, виден высоко поднимающийся кверху столб огня.

Рудин, помогая Павлову подняться из воды, поет:

— «Если б милые девицы все могли летать, как птицы...» Давайте руку.— Потом добавляет, показывая на пожар: — Это мы им в отместку за московское затемнение. Авансом!

Павлов поднимается на палубу. Он совершенно мокрый, с него ручьями стекает вода.

Рудин смотрит на часы:

— Шесть часов. В Москве бывало уже в это время перед парадом танки у Охотного ряда стояли.

— И по Тверской,— добавляет Павлов.

— И по Тверской.

Москва. Темно. На улице Горького, прижавшись к тротуарам, стоят танки. Около них танкисты в полушубках. У танкистов непраздничный, усталый, фронтовой вид.

Какой-то человек в накинутом поверх белья пальто выходит из парадного.

— Товарищ танкист, простите,— робко спрашивает он,— неужели парад будет?

— Не знаю, гражданин,— официально отвечает танкист.

В Московском комитете партии. В комнате помощника собрались синоптики. Обрывки разговоров:

— Кривая изотермов исключает выпадение осадков.

— А ваше мнение?

— Возможны отклонения.

— Ни в коем случае.

Входит какой-то военный работник.

— Ну, что говорит твой?

— Пока ничего. Он говорил с самим хозяином.

— Ну?

Помощник пожимает плечами:

— Тот говорит, что погода будет хорошая. То есть, что погода будет плохая, нелетная.

— А что говорят синоптики?

— Они говорят наоборот.

— А он знает это?

— Знает. Но он говорит, что все равно будет хорошая.

Башня танка. Высунувшийся из люка танкист, глядящий в небо. На его лицо падают первые снежинки. Потом снег идет все гуще. Начинается метель. Из этой метели возникает знакомое перекатывающееся «ура» Красной площади, которое ни с чем нельзя спутать.

На Мавзолей очень быстро поднимается Сталин и говорит первое слово:

— Товарищи...

В Мурманске. Матросский кубрик. Вповалку лежат измученные спящие люди. Кое-кто снял автоматы и положил к стенке, у некоторых автоматы лежат под головами. Среди этих людей Рудин и Павлов. Все крепко спят. Репродуктор на стене начинает речь Сталина:

— Товарищи...

Океан с продолжающимся пожаром на горизонте.

Снова кубрик. Последние слова речи Сталина. Люди уже не спят. Они слушают, еще не понимая, откуда он говорит и что происходит. И вдруг за словами Сталина «Смерть немецким оккупантам!»—салют. Раскаты «ура». Рудин кричит:

— Это же парад! Ей-богу, это парад! Парад!

Грохот танков. Кто-то еще раз повторяет убежденно и радостно:

— Да, парад.

Грохот танков переходит в оглушительный близкий рев.

21

Прямо на нас издалека, со все увеличивающимся грохотом, по полям, по заснеженной земле ползут немецкие танки.

В снегу глубокие окопы. Окопы уходят влево и вправо. В них, в поле нашего зрения,

несколько бойцов с противотанковыми ружьями и политрук. Все они напряженно смотрят в ту сторону, откуда слышится грохот немецких танков. Танки еще довольно далеко. Черными пятнами они ползут по снегу. Один из бойцов прикладывается к противотанковому ружью.

— Подожди,— говорит политрук.

Он опять всматривается в даль.

Боец снова делает движение к ружью.

— Еще подожди,— говорит политрук.

... Внутренность немецкого танка. Механик-водитель нажимает на рычаги. Танк сотрясается на третьей скорости. Командир танка поворачивает башню, смотрит в панораму. В узком поле зрения поворачивающейся панорамы видны слева и справа идущие соседние танки и потом впереди черный гребешок окопов, смутные точки людских голов и стволов противотанковых ружей.

— Фойер,— хрипло говорит немец и нажимает на педаль. Танк содрогается от выстрела.

Снова окопы. Впереди, обдавая сидящих снежной пылью, взрывается снаряд. Красноармеец прикладывается к ружью.

— И еще подожди,— говорит политрук.

Молчание.

Все смотрят вперед.

— Седьмое ноября,— говорит политрук.— Ты бывал в Москве?— обращается он к красноармейцу.

Но тот не успевает ответить. Теперь с перелетом позади них разрывается, взметая снег, еще один снаряд. Они пригибаются.

— Я говорю, бывал в Москве?— поднимаясь, снова спрашивает политрук.

— Никогда,— отвечает красноармеец.

— Я тоже никогда не бывал,— говорит политрук.

Он припадает к козырьку окопа, потом приподнимается и, подняв руку, кричит:

— За Москву! Огонь!

Первый выстрел.

Те же окопы. Метель. Прямо, взгромоздившись на козырек окопа, стоит заметаемый снегом взорванный немецкий танк. Из-под его гусениц торчат ноги раздавленного танком красноармейца.

В окопах, поодаль друг от друга, несколько, тоже наполовину заметенных снегом, мертвецов.

Раненый политрук, подтягиваясь на руках, ползет по окопу.

— Товарищи,— говорит он тихо.— Товарищи...

Молчание.

— Товарищи... Вы герои... Я доложу... вас всех представлю к героям. Всех до одного. Мне поверят. Что же вы молчите, товарищи...

Он подползает к одному из мертвых, берет его за плечи.

— Васильев,— шепотом, совсем близко в мертвое лицо говорит он:— Васильев, слышишь, что я тебе говорю?

Обессилев, он падает в снег рядом с мертвым, почти обнявшись с ним.

Молчание.

Окопы все сильнее и сильнее заметает метель, превращающаяся в сплошную снежную стену...

22

Сквозь такую же метель пробивается Павлов. Он откидывает плащ-палатку и вместе с ветром и снегом вваливается в блиндаж. Это блиндаж командира того полка, в котором дрались люди, только что виденные нами.

Навстречу Павлову встает молодой капитан.

— Здравствуйте, Павлов, корреспондент «Известий».

— Здравствуйте. Капитан Соловьев.

— А где командир полка, товарищ капитан?

— Я командир полка,— говорит Соловьев.— Третий за неделю,— добавляет он с горечью.— Слушаю вас, товарищ Павлов.

— Это у вас тридцать человек задержали немецкую танковую атаку?

— Двадцать восемь,— говорит Соловьев.— Да, у меня.

— У нас узнали об этом и прислали меня поговорить с этими людьми.

— А разве вы не знаете...

— Да, но не все же?

— Все.

— Но кто-то ведь вам рассказал?

— Последний.

— А где он?

— Умер. Рассказал, умирая.

— Но, может быть, можно хоть посмотреть то место, где это было?

— Пока нельзя,— отвечает Соловьев.

— Почему «пока»?

— Пока не вернемся туда.

Они выходят из блиндажа. Окопы. Метель. Далекая снежная пелена.

— Это там,— говорит Соловьев.— Там. Уже двадцать километров отсюда. Они умерли, но не отступили. Но мы... мы отступили. А что было делать? — вдруг хватая Павлова за обшлаг шинели, яростно говорит, почти кричит он.— Вы говорите, у меня полк, да? У меня сейчас меньше людей, чем когда я был лейтенантом и командовал ротой. Полк! У меня пять километров фронта и по десять человек в роте. Это только называется полком. Но я должен защищаться так, как будто я полк. Трудно, товарищ Павлов, очень трудно,— вдруг другим голосом говорит он.

— Там впереди лежат мои противотанковые расчеты, пойдите туда. Может быть, сегодня ночью или завтра утром они так же будут драться, как те двадцать восемь, и вы с ними поговорите не после смерти, а перед смертью.

Они оба скрываются в ходе сообщения.

Тот же блиндаж, в котором мы недавно видели Павлова и командира полка. Они оба входят в блиндаж. С ними врывается снег. Горит одна коптилка. Войдя, они щурятся, стараясь разглядеть, кто в блиндаже.

За столом, одетые, в полушубках и в шапках, сидят генерал и командир дивизии.

— Командир 93-го полка капитан Соловьев,— разглядев командующего, говорит командир полка.

— Здравствуйте. Садитесь,— говорит генерал.— Мы вас ждали. Сколько вам нужно времени для того, чтобы целиком снять свой полк с позиций, передать позиции другим частям, а самим сосредоточиться вот здесь,— он показывает на карте,— для дальнейшего движения? Отвечайте.

Соловьев смотрит на карту, что-то прикидывает в уме, потом говорит:

— От двух до двух с половиной часов.

— Значит, два часа. Вот видите: два, а не четыре,— многозначительно взглянув на командира дивизии, говорит генерал.— Вот командир батальона 94-го полка,— снова обращается он к Соловьеву,— он станет на ваше место. Немедленно начинайте сдавать ему участок.

— Разрешите идти?— спрашивает Соловьев.

— Идите.

Соловьев и командир батальона выходят.

— Товарищ командующий,— хриплым, взволнованным голосом говорит командир дивизии, вставая,— приказ есть приказ, но разрешите доложить...

— Слушаю вас.

— Разрешите доложить,— стоя навытяжку, волнуясь, говорит командир дивизии.— Вы меня давно знаете, я с вами со Смоленска воюю...

— Да, — говорит генерал.

— У меня в полках по сто штыков, товарищ командующий.

— Знаю.

— Если вы у меня заберете полк и у меня на пятнадцать километров останется два полка по сто штыков, немцы смогут обойти, и обойдут.

— Если они вас обойдут,— ледяным тоном говорит генерал,— я вас отдам под суд.

— Нет, товарищ командующий, вы меня не отдадите под суд, я умру здесь, и вы меня не отдадите под суд. Но разве в этом дело? Я вам хочу сказать только, что если случится несчастье, что если немцы обойдут, то я...

Генерал встает.

— Какие могут быть «если»,— свирепо, сквозь зубы говорит он.— Неужели вы не понимаете, что не может быть никаких «если», когда до Москвы осталось тридцать четыре километра. Растяните свой 94-й полк,— сухо добавляет он.— Замените его правофланговым батальоном позиции 93-го, а 93-й, чтобы ровно в 18.00 был вот здесь, в моем распоряжении,— стучит он пальцем по карте.— Выполняйте приказ.

Он смотрит на полковника, потом протягивает руку и говорит:

— Желаю вам боевого счастья, Александр Григорьевич,— и идет к выходу.— Здравствуйте,— говорит он Павлову, словно только что его заметил.— Вы обратно в Москву?

— Да.

— Могу вас подвезти часть дороги.

По шоссе проносятся одна за другой две машины — генерала и Павлова. Павлов сидит в первой машине с генералом, во второй — Леша.

— Вам хорошо, наверное, там, в газете,— с горечью говорит генерал.— Не напечатают статью или исправят в ней что-нибудь против вашего желания, все можно объяснить: как, что и почему. А?

— Да, более или менее,— говорит Павлов.

— У меня труднее. Я не могу каждый раз все объяснять. Когда вечером я отбираю у командира дивизии очень нужный ему полк и отдаю соседу, я не всегда могу ему объяснить, что утром командующий фронтом отобрал у меня до зарезу нужную мне дивизию и тоже отдал ее соседу, не потому, что он любит моего соседа больше, чем меня, а потому, что там она еще нужнее... Надолго в Москву?

— Нет,— говорит Павлов.

— К рассвету я предвижу у себя серьезные события,— говорит генерал.— Возвращайтесь.

— Хорошо.

Шофер тормозит.

— Ну, здесь мне направо,— говорит генерал.— Он указывает на поворот.— Сто метров вправо, деревня Потапово, вернее, то, что от нее осталось. Мой дом третий слева. Приезжайте.

Павлов пересаживается в свою машину. Машина генерала сворачивает вправо. Машина Павлова идет прямо.

23

Та же дорога. Рассвет. Бьет тяжелая артиллерия. Машина Павлова сворачивает туда, куда несколько часов назад свернул генерал. Проезжает сто метров. Деревня горит. Машина подъезжает к третьему дому слева. Это уже не дом, а обломки дома, разбитого артиллерией. Мимо него через улицу перекатывают противотанковую пушку и устанавливают ее среди развалин.

Возгласы:

— Давай ее сюда, налево. Они отсюда пойдут.

Близкий грохот боя. У развалин третьего дома неподвижно стоит озябший красноармеец. Павлов вопросительно смотрит на него. Красноармеец делает шаг к машине.

— Товарищ Павлов?

— Да.

—Командующий приказал встретить вас и проводить к нему. Разрешите сесть в машину?

— Садитесь,— говорит Павлов.

Подмосковная дача. Со стенными книжными шкафами, с какими-то дипломами, висящими

на стенах. Видимо, это дача какого-нибудь крупного ученого.

Генерал ходит по большому холлу. Изо рта идет пар.

Красноармеец возится у камина, растапливая его:

— Вот печка чудная, товарищ командующий,— говорит он.

— Камин,— говорит генерал, продолжая ходить.

Входит Павлов, запорошенный снегом.

— Нашел вас мой ординарец? — спрашивает генерал.

— Да.

— А то я за вас беспокоился.

Павлов с немым вопросом смотрит на него. Теперь они уже вдвоем в комнате. Красноармеец растопил камин и вышел.

— Дачное место,— кивает генерал за окно.— В выходной день сюда ездило пол-Москвы. Да, так вы спрашиваете,— заметив немой вопрос на лице Павлова,— почему я перебрался? Когда расставался с вами, не предполагал. Немцы прорвались у Апрелевки, сейчас затыкаем брешь. Через полчаса я поеду туда. Поедете со мной?

— Да,— говорит Павлов.— Товарищ генерал...

— Ну?

— Как общий ход вещей? Как вы оцениваете его?

— Есть такие шахматные задачки: положение как будто выигрышное для черных, а под задачкой подпись: «белые ходят и выигрывают». И действительно они выигрывают. Но как? Как? В этом весь вопрос. Сейчас мы с вами поедем. Слушайте, у меня к вам просьба. Я потом, в горячке, забуду — скажу сейчас. Наверное, завтра будете возвращаться в Москву?

— Да,— говорит Павлов.

— То, что я вам скажу, не тайна для вас. Я знаю вас с начала войны и доверяю вам. Вы были во многих моих частях. Вы видели — мне уже месяц не дают пополнения, ни одного солдата. У меня по десять человек в роте. Моя армия обливается кровью. Я просил — мне отказали. Наверное, так и надо. Но у меня есть личный, мучающий меня вопрос. Почему мне не дают людей? Потому ли, что готовят резервы, или потому, что их нет. Не может этого быть! Но я хочу знать. Вы поедете в Москву. Завтра к ночи вернетесь сюда?

— Да.

— Когда поедете в Москву, сверните однимдругим проселком в лес и внимательно посмотрите. Они должны стоять там, в лесах. Должны. Странная просьба, да?

— Нет,— говорит Павлов.

24

Эмка едет к Москве. День. Павлов спит, ударяясь головой о борт машины.

— Скоро Москва,— говорит Леша, будя его.

Павлов, развернув карту, говорит:

— Сейчас свернешь направо. Тут есть поперек дорога на Волоколамское шоссе.

Действительно, вскоре показывается поворот направо, идущий через лес. Поворот разъезжен. Леша сворачивает машину. Они проезжают десять шагов, и из-за деревьев появляется здоровенная фигура часового в большом дубленом полушубке, в валенках, в ушанке.

— Стой!

Павлов приоткрывает дверцу.

— Куда едете?

— На Волоколамское шоссе.

— Проезда нет,— говорит часовой.

— Как нет? Всегда езжу,— говорит Павлов.

— Товарищ лейтенант! — кричит часовой.

Появляется лейтенант, такой же здоровенный, в таком же дубленом полушубке.

— В чем дело? — говорит он.

— Вот, проехать хотят,— говорит часовой.

— Ваши документы,— говорит лейтенант.

Павлов протягивает командировку.

— Здесь нельзя проехать,— твердо говорит лейтенант.

— А где можно? — спрашивает Павлов, глядя на карту.— Через два километра еще одна дорога идет — там можно?

— Не знаю,— говорит лейтенант.— Я не здешний. Но думаю, что тоже нельзя.

Машина выворачивает.

25

Павлов поднимается по лестнице к себе домой. Дойдя до двери, он видит, что какой-то человек, в таком же полушубке, какие он только что видел, барабанит кулаками в его дверь.

— Кто это? — спрашивает Павлов в полутьме.

Человек поворачивается.

— Алешка!— говорит Павлов.

Они обнимаются.

Комната.

— Сестренка где? — спрашивает Алеша.

— Скоро придет с работы. Вот удачная встреча,— говорит Павлов.— Я ведь только на десять минут. Ватник поддеть. Мороз сегодня ударил, ай!

— Да,— говорит Алеша.

— А я Наташе все говорю: где твой дальневосточник? Что он там околачивается! Когда прибыл? Сегодня? — спрашивает Павлов.

— Между нами говоря, месяц — говорит Алеша.

— Месяц? — удивленно переспрашивает Павлов.— А где стоите?

— Между нами говоря, здесь, недалеко, в лесу,— виновато говорит Алеша.— Все слышим, все знаем и стоим.

В это время Павлов, сняв валенки, надевает поверх галифе ватные штаны, натягивает ватник, сверху надевает полушубок и валенки.

Внизу гудки машины.

— Уже,— говорит Павлов.

— Куда ты?— спрашивает Алеша.

— Туда, где вас нет. Немцы Яхрому взяли, переправились через канал Москва — Волга.

— Что?

— То, что слышишь.

— Канал Москва — Волга,— сокрушенно повторяет Алеша. Видимо, это известие его ошеломило. Он не представлял себе, что немцы так близко к Москве.

Павлов быстро вынимает из стенного шкафа бутылку и два стакана:

— Водки выпью перед дорогой. Хочешь?

— Да, хочу, говорит Алеша.— Мы же не фронтовики, нам водки не дают.

26

Берег канала Москва—Волга в районе Яхромы. Разбитая артиллерийским огнем деревня. Вдалеке на горизонте высятся шлюзовые сооружения.

Около избы с выбитыми окнами Павлов и несколько военных. Среди них незнакомый полковник.

— Что значит — просачивается?— кричит на какого-то капитана командир дивизии.— Вы должны были не пускать!

— Нечем не пускать, товарищ полковник. Хоть расстреливайте, нечем. У меня сорок человек в полку осталось.

— Сам ляг костьми, а не пусти.

— Сам лягу — через меня перейдут.

— Бери мою комендантскую роту и иди. И чтобы дальше их не пустил. Больше ничего нет, последнее отдаю. Иди,— говорит полковник.— С начальником артиллерии соединились?— кричит он в избу.

— Соединились,— отвечают через выбитое окно.

— Подготовили огонь по третьему шлюзу?

— Подготовили.

Подъезжает мотоцикл. Запыхавшийся мотоциклист докладывает:

— Майор Бехтяев приказал доложить, что немцы переправились у второго шлюза.

— И у второго? — говорит полковник.— Пусть подготовят огонь по второму шлюзу,— кричит он в окно.— Ну, что, товарищ Павлов? Чего приехали? Чего вы тут хорошего увидите? Ничего хорошего не увидите. Приехали на позор мой смотреть?— И вдруг другим голосом:— А я не виноват.— Тихо.— Ей-богу, не виноват. Я за два дня предупреждал, я позавчера просил, я вчера умолял: хоть батальон мне, хоть шестьсот человек. Не пустил бы их через канал ни за что.

— Огонь подготовлен,— кричат через окно.

— И ничего не обещают? — говорит Павлов.

— Ничего. Я сегодня просто плакал в телефон. Ничего, ни одного человека. Не знаю, что такое. А Москва — вот она,— говорит полковник.— Огонь по третьему шлюзу, — кричит он в окно.

Слышно, как в избе повторяют:

— Приказано открыть огонь по третьему шлюзу.

Кто-то командует.

Снаряды рвутся среди шлюзовых построек. Один из них попадает в лед, и черная вода высоким фонтаном взлетает к небу.

27

Москва. Комната Павлова. Наташа и ее мать — закутанная в платок старушка.

— Что же делать-то, Наташенька? За Дорогомиловской уже слыхать, как пушки бьют.

— Это наши пушки,— говорит Наташа.— Они бьют в ту сторону.

— Так все равно, пушки,— говорит мать.— Неужели же немцы будут здесь?

— Нет, не будут,— говорит Наташа.— Не знаю... Нет, не будут.

Стук в дверь. Входят военный и трое или четверо из истребительного отряда, одетых в штатское, но вооруженных.

— Здравствуйте,— говорит первый из них. — Балкон как раз у вас, да?

— У нас,— говорит Наташа.

— Вы извините, нам нужно пройти на балкон посмотреть.

— Пожалуйста,— говорит Наташа, идя к балконной двери.

— На всякий случай, может, и не понадобится, но все-таки...— говорит вошедший.

— Пожалуйста,— говорит Наташа и открывает дверь.

В комнату врываются морозные клубы воздуха.

Люди выходят на балкон.

За ними, накинув на плечи платок, идет Наташа. Стоит в дверях.

— Вот сюда и на парапет,— переговариваются между собой люди.

— Треногу сюда можно опереть, — говорит один.

— Я могу вам еще ту комнату открыть,— говорит Наташа.— Там тоже дверь на балкон.

Они проходят в соседнюю комнату, открывают там балконную дверь. Смотрят вниз.

— Да, можно и здесь,— говорит военный.

Наташа смотрит на них, потом вниз, на баррикаду, за которую накатывают пушки.

28

Лесная опушка. Холод. На деревьях иней, снежные сережки. Оглушительный грохот залпа. Сережки падают вниз. С деревьев сыплется снег.

На горизонте пожары —один, другой, третий.

Деревня. Мы видим ее все ближе. Она горит. Через нее проходит дорога. По дороге идут немецкие машины, грузовики, танки. Один из танков разворачивается, дает несколько выстрелов назад, снова выезжает на дорогу и движется дальше.

Немецкие факельщики поджигают дома. Они бегут по обеим сторонам деревни и жгут дом за домом. Разрывы снарядов тяжелой

артиллерии. Один из разрывов рядом с факельщиками. Они падают.

Дорога. По дороге мчится немецкая автоколонна. Шоссейный мост через реку. Последняя немецкая машина останавливается, из нее выскакивают несколько немцев, привязывают к мосту ящик с толом, вскакивают в машину. Уезжают...

Мост взлетает на воздух.

Идет следующая колонна немецких машин. Первая машина — огромный транспортер — с ходу въезжает на взорванный мост, перевернувшись в воздухе, летит в реку, и вверх колесами тонет, проламывая ледяную корку.

Ночь. На горизонте сначала далекие, потом все приближающиеся зарева пожаров.

Сожженная деревня. Дотлевающие, обваливаются балки избы.

Перекресток снежных дорог. По дороге идет пехота. На самом перекрестке стоят несколько человек в полушубках. Мимо них по спуску к мосту движутся машины. На машине подъезжает Павлов. Выскакивает.

— Товарищи командиры,— говорит он, подходя сзади к группе стоящих.— Скажите, где штаб армии?

— Здесь,— говорит один из командиров и поворачивается к Павлову. Это генерал.— Здесь,— повторяет он.— Здравствуйте,— говорит он, увидев Павлова, и сейчас же отворачивается к тому командиру, с которым он разговаривал.— Если машина не проходит, идите пешком,— возбужденно говорит он.— Богородицк уже горит,— показывает он вперед на зарево,— а вы еще не знаете, что там.

— Раз горит — значит, наверное, отходят,— говорит стоящий перед ним полковник.

— Очень плохо,— весело и яростно кричит генерал.— Плохо, что отходят,— должны бежать. Плохо, что горит,— не должны успевать поджечь. Отправляйтесь и узнайте, взят Богородицк или не взят. Если не взят, возьмите! Вот,— показывает он на Павлова,— корреспондент центральной прессы. Через час,— генерал смотрит на часы,— через час я пришлю его к вам, чтобы он написал статью о том, как был взят Богородицк. И попробуйте мне его не взять. Черт знает что! Третьи сутки наступления, а Богородицк еще не взят. Позор. Идите.

29

Снежный косогор, на вершине которого окраина деревни. По косогору, по снежной дороге, буксуя, влезает тяжелый немецкий транспортер с пехотой. Он переполнен солдатами. Сзади грохот выстрелов. Один из немцев говорит:

— Через десять минут они будут здесь.

— Что же ты не едешь? — стучит кто-то в кабину шофера.

Шофер вылезает и начинает копаться. Машина не идет.

— Бензина нет,— говорит он.

Сзади подходит немецкий броневик.

— Стой! — из транспортера выскакивают солдаты и преграждают дорогу.

Броневик останавливается. Открываются люки. Солдаты истерически кричат, требуя, чтобы им дали бензин с броневика. Команда броневика отказывается. Кто-то из солдат начинает отвинчивать крышку бака. Башенный стрелок броневика, высунувшись, ударяет его кулаком. В ответ один из солдат стреляет в башенного стрелка. Водитель рвет рычаги и пытается ехать. Вскочивший на броневик немец засунул руку под крышку люка, не давая его закрыть. Водитель тянет крышку к себе, прищемив руку солдата. Тот дико кричит. Двое других открывают крышку люка и стреляют внутрь, в водителя. Кто-то уже тащит из транспортера ведро и шланг. Тут же, среди этой сутолоки, шофер транспортера начинает тянуть бензин через шланг. Струя бензина бьет в ведро.

Бензин налит. Транспортер трогается, буксует. Подъезжает еще один транспортер, буксует и заваливается. Соскочившие с него солдаты бегут к уже движущемуся первому транспортеру. Некоторые на него вскакивают, другие пытаются вскочить, бегут за ним.

— Нельзя, перегружено,— кричат с транспортера.

Солдаты все-таки пробуют догнать его, вскакивают на крылья и заднюю подножку. Здоровый немец, один из вскочивших вначале, бьет автоматом по рукам тех, кто цепляется за транспортер. Несколько человек отстают. Один падает плашмя и неподвижно лежит на снегу. По откосу, громыхая, поднимается русский танк. Он переезжает через немца. Отставшие солдаты бегут в сторону, вдоль изгородей деревни. Один из ехавших на танке автоматчиков соскакивает и гонится за ближайшим немцем. Немец поворачивается, у него автомат. Он несколько раз щелкает им и бежит дальше. Он добегает до забора, поворачивается. Наш автоматчик подбегает к немцу в упор и вдруг отчаянным жестом, швырнув на землю автомат, хватает немца за горло, трясет его из стороны в сторону, потом яростно, продолжая держать его за горло, ударяет о забор. Забор с треском проламывает, и немец и автоматчик летят вниз.

30

Страшное пепелище. Среди него одна целая изба при дороге. В избу входит Павлов. Там полно народу. Вповалку лежат женщины и дети, рядом с ними у стен сидят отдыхающие, греющиеся бойцы. Топится печка. Древняя, но еще крепкая старуха стоит у загнетки и, вытащив из печки котел с картошкой, задвигает туда ухватом другой.

— Кушайте,— говорит она, чистя картошку, и часть ее, вычищенной, дает прямо в руки красноармейцам.— И все идут, все идут, все идут,— говорит старуха, чистя картошку.— И все варю, все варю. И все идут,— говорит она, не обращаясь ни к кому.

— Можно погреться? — спрашивает Павлов.

— Иди, иди,— говорит старуха.— И все идут, и все идут,— повторяет она.— Покушать хочешь?

— Спасибо,— говорит Павлов и, взяв из котла картошку, обжигаясь, чистит ее.

Дверь открывается. Клубы морозного пара. Врывается шумный человек в полушубке.

— Можно погреться? — спрашивает он.

Павлов поворачивается на голос.

— Балашов!— кричит он.

— Я,— говорит Балашов.

— Откуда ты? Ты же был убит?

— Как говорят, слухи о моей смерти сильно преувеличены,— говорит Балашов.— Ты, я вижу, тоже жив?

— Жив,— говорит Павлов.

— Давно не видались,— говорит Балашов.

— Давно.

— Со Смоленска,— говорит Балашов.

— Со Смоленска,— подтверждает Павлов.

— Есть хочешь?— спрашивает Балашов.

— Хочу,— говорит Павлов.

Балашов вытаскивает из кармана газету, в которую что-то завернуто, и хочет положить на стол.

— Не клади,— говорит старуха.— Он поганый. Я сейчас поскребу его. Они тут голой задницей сидели, вшей давили. Дай поскребу.

Балашов развертывает пакет на коленях. Там какая-то снедь. Он делится ею с Павловым.

— А водки нет? — спрашивает Балашов.— Отстала. У меня все тылы отстали. Все отстало,— говорит Балашов.— Разве поспеть?

Старуха скребет ножом стол и опять повторяет:

— И все идут, все идут. Кладите,— отложив нож, встает у печки и по-матерински ласково смотрит, как Балашов и Павлов едят.— Все идут, все идут,— повторяет она.— Позвольте спросить вас, сыночки...

— Что? — говорит Балашов, жуя.

— До Смоленска-то много идти? — спрашивает старуха.

— Много,— говорит Балашов.

— А после Смоленска еще далеко наша земля идет?— спрашивает старуха.

— Еще Борисов, Минск,— говорит Павлов.— Всего от Москвы километров девятьсот.

— А на версты-то?— деловито спрашивает старуха.— На версты-то сколько будет?

— Верст восемьсот,— говорит Балашов.

Старуха, внимательно глядя на них, после небольшой паузы, убежденно говорит:

— Ох, и далеко же вам еще идти, бедные.

Примечание

Предлагаемый вниманию читателей сценарий «Смоленская дорога», написанный К. М. Симоновым и В. И. Пудовкиным, представляет значительный интерес и как оригинальное произведение кинодраматургии, и как определенный этап в творчестве каждого из создавших его мастеров, и как достойный внимания эпизод истории советского кино военных лет.

Военная тема — генеральная в творчестве К. Симонова. Его роман «Живые и мертвые» о «страшном и героическом 1941 годе» — крупнейшее произведение советской послевоенной литературы. Вехами на пути к созданию этого романа оказались вещи, созданные Симоновым в годы войны,— «Военные дневники» писателя, роман «Дни и ночи» — один из первых в советской литературе о Великой Отечественной войне, пьесы «Русские люди», «Жди меня», «Так и будет». Несколько лет назад при разборе архива В. Пудовкина был найден не увидевший света сценарий Симонова и Пудовкина «Смоленская дорога» — первое художественное осмысление военных дневников писателя, датированное 1943 годом.

В отдельных ситуациях «Смоленской дороги», в образах, эпизодах можно увидеть как бы эскизы к роману «Живые и мертвые», первые черновые наброски его страниц. Сценарий несоизмерим с романом по литературной силе и зрелости, но тем не менее полон собственного обаяния, правдив, патриотичен. Это — ступень на пути создания «Живых и мертвых» для К. Симонова и заметное событие в творчестве В. Пудовкина.

По свидетельству очевидцев и по сохранившимся фрагментам рукописей видно, что В. Пудовкин, как правило, принимал активнейшее участие в работе над сценариями своих фильмов. Но имя его появлялось рядом с именем драматурга на обложке рукописи или в титрах фильма в звуковом кино только дважды: в экранизации пьесы К. Симонова «Русские люди» и в «Смоленской дороге». Видимо, не случайно оба раза с одним и тем же писателем — близость творческих принципов и целей, взаимное уважение к искусству друг друга сделали это содружество возможным.

В архиве В. Пудовкина сохранился черновик его письма о «Смоленской дороге». Режиссер писал:

«Когда я впервые ознакомился с этими дневниками, меня взволновала ясно мною увиденная в описанных Симоновым людях та покойная, упрямая, часто даже ясно не сознаваемая, уверенность в своем конечном превосходстве над врагом... которая всегда приводила нас к верной и прочной победе. Все это, по-моему, есть и в сценарии Симонова, причем написано это просто и скромно — так, как нужно, чтобы получились живые люди, без фальшивой риторики. Мне по моей индивидуальной природе именно такая манера работы в искусстве особенно близка и дорога. Я принимал участие в писании сценария, потому что рассчитывал непременно его ставить... В сценарии... не описаны события, а только люди, которые в этих событиях принимали участие. В этом его своеобразие, которое, я повторяю, мне как художнику особенно дорого. Я... так глубоко привязался к «Смоленской дороге», что сразу примириться с невозможностью осуществить ее на экране я не могу».

Фильм не был поставлен В. Пудовкиным, но «Смоленская дорога» остается ярким выражением творческого кредо классика советского кино, его стремления к простоте, правде в изображении событий и характеров.

Т. ЗАПАСНИК
А. ПЕТРОВИЧ

В душной южной ночи

Стерлинг Силлифант

Т и б б с (*прошелся перед Гиллеспи, со злостью*). Да поймите вы, я сыт вашим городком по горло, с души воротит!

Г и л л е с п и. Ох, Верджил, и выдрал бы я вас!..

Тиббс смотрит на сидящего Гиллеспи. Засмеялся.

Т и б б с. У-гу... бывало и мой папаша так говаривал. А раз или два даже привел угрозу в исполнение.

Гиллеспи встал. Подходит к Тиббсу.

Г и л л е с п и. Да мало, видно, по мне так и еще бы не мешало... Не в моем характере такое, ну да один раз уж куда ни шло: вы задержитесь... даже если мне придется звонить вашему шефу, и чтобы он повторил вам свое распоряжение. Да только, по-моему, не потребуется, понятно? Ведь вы, по-вашему то есть, такой уж мастер — ни одному белому не угнаться, всех перещеголял, вот и останетесь... научить нас всех уму-разуму. Да такой умник век бы не простил себе, упусти он такую возможность посрамить нас всех... Хотите мое мнение, Верджил? Так вот — нипочем вы не упустите такой возможности.

Гиллеспи и Тиббс. Лицом к лицу. Пристально смотрят друг другу в глаза.

Затем Гиллеспи поворачивается и уходит.

Гудок приближающегося поезда.

Тиббс задумчиво смотрит вслед Гиллеспи. Не спеша нагибается за чемоданом.

Идет к задержавшемуся Гиллеспи.

У гаража. Днем.

Под одной из стоящих во дворе машин — Джесс, владелец гаража, негр.

На землю рядом с ним ложится тень — Гиллеспи.

У машины Гиллеспи и Тиббс.

Г и л л е с п и. Джесс... это вот Верджил, знакомься. Я ему тут поручил одну работенку. Наладь ему какую-нибудь колымагу. Есть у тебя что на ходу?

Джесс под машиной. Глядит на Гиллеспи и Тиббса, прикрывая от солнца глаза рукой.

Д ж е с с. Налажу — будет на ходу. Платит кто?

Г и л л е с п и (*взгляд на Тиббса*). Полиция... Где меня разыскать — знаешь...

Двое ребятишек с любопытством уставились на Тиббса и Гиллеспи...

...А те оба двинулись к патрульной полицейской машине.

Гиллеспи садится за руль. Тиббс достает с заднего сиденья свой чемодан.

Гиллеспи отъезжает.

Тиббс смотрит ему вслед.

Джесс встает на ноги. Тоже смотрит вслед машине.

Тиббс переводит взгляд на ребятишек. Те, задрав головы, с любопытством глазеют на него. Тиббс ухмыляется, подмигивает им.

Джесс окидывает взглядом Тиббса. Рядом с Джессом — его жена.

Д ж е с с. Что у тебя здесь за работенка, приятель?

Т и б б с. Я служу в полиции.

Д ж е с с. В полиции? У нас, в Спарте?

Т и б б с. У них тут убили одного, а как взяться за дело, не знают. Вот и нужен козел отпущения.

Д ж е с с (*подходит к Тиббсу ближе*). Устроился уже где?

Т и б б с. Пока нет...

Двинулся к стоящему неподалеку на земле чемодану.

Т и б б с. ...В мотеле где-нибудь комнатку подыщу.

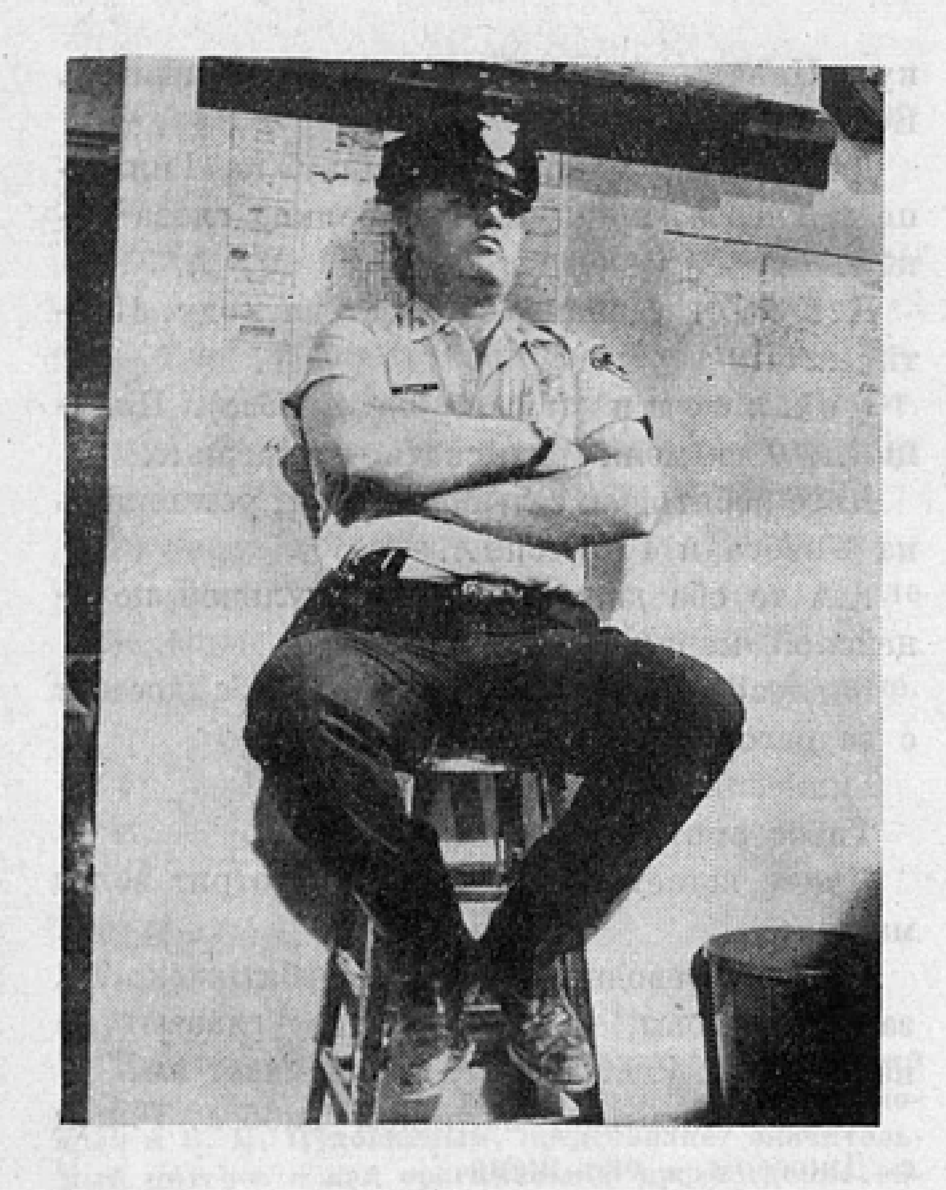
Джесс засмеялся. Громко, от души. Наклонившись, взял чемодан Тиббса и двинулся к жене.

Тиббс с недоумением смотрит на Джесса.

Д ж е с с. Вайола!.. (*Сквозь смех.*) У нас постоялец.

О к о н ч а н и е. Начало см. в № 1 за 1968 год.

Комната в мэрии... На высоком табурете у стены — Гиллеспи. Внимательно слушает



Усмехнувшись, Тиббс перевел взгляд вниз...

...на двух ребятишек, задравших на него головы и весело скалящих зубы.

Комната в мэрии.

Уоткинс (*стоя, продолжает*). ...Могу сказать, чем все кончится. До того достукается, что и самого его пришьют...

Несколько мужчин, сидящих вокруг стола, среди них мэр.

На высоком табурете у стены — Гиллеспи. Внимательно слушает.

Уоткинс. ...а нам это сейчас ни к чему.

Мэр. Есть такой риск, Том, верно, но нравится тебе или нет, отделаться мы от него не можем.

Уоткинс. Сможем, если вот шеф возьмется за дело, как следует... (*Обращаясь к Гиллеспи.*) А, шеф?.. Так и не знаете еще, кто убил?

Гиллеспи. Расследую.

Слез с табурета. Идет к столику с напитками.

Мэр. Отвяжись от него, Том. Сам ведь знаешь, ему такими делами не приходилось еще заниматься.

Гиллеспи взял бутылку кока-колы. Пьет.

Уоткинс. Вот и займется на этой неделе... да не только Колбертом. Попомните мое слово: до воскресенья этот черномазый не доживет.

Гостиница.

К двери приближается Тиббс. Входит.

Какой-то белый пристально глядит ему вслед.

В гостиничном номере. Спальня.

Тиббс. Как вы считаете, миссис Колберт, были здесь у вашего мужа враги?

На кровати — предметы мужской одежды. Миссис Колберт укладывает их в чемодан. В кадре Эпплтон.

Эпплтон. Эндикотт, конечно... Все время чинил нам препятствия. Посиживает там у себя в усадьбе и все графство держит в руках... Вернее, держал — до нашего приезда.

Миссис Колберт садится в кресло у окна.

Тиббс (*повернувшись к ней, мягко*). Не говорил ли ваш муж, куда он собирался вчера вечером?

Миссис Колберт (*она измучена*). Сказал, что не хочет спать. А я легла.

Тиббс. В котором часу?

Миссис Колберт (*взяла в руку щетку для волос*). В начале двенадцатого, кажется.

Тиббс. А после этого — не заходил он к вам?.. Или к кому-нибудь из своих сотрудников?

Эпплтон. Нет.

Тиббс. Может, лифтер скажет, в котором часу он вышел?

Эпплтон. После десяти лифт на самообслуживании.

Тиббс. Машина у вашего мужа здесь была?

Стоянка машин у отеля.

Открывается дверца одной из машин.

Переднее сиденье. Пятно крови на его спинке. Рука Тиббса ощупывает пятно.

Педали... Ключ для зажигания... Руль... Рука Тиббса ощупывает тормозную педаль...

...снимает с нее комочек грязи...

...подносит к глазам.

Тиббс вглядывается в маленький черный комочек. Слегка перетирает его в пальцах.

Крохотный корешок в руке у Тиббса.

Поднял взгляд, задумался.

Достал носовой платок и бережно заворачивает в него корешок.

Машины у отеля. Подъезжает Гиллеспи. Тормозит. Вышел.

Тиббс приподнял руку, в которой все еще платок с завернутым корешком.

Гиллеспи. Обнаружили что-нибудь?

Тиббс (*кладет платок в карман*). Тот, кто убил Колберта, вел вчера ночью его машину.

Гиллеспи. Почем вы знаете?..

Тиббс двинулся к машине Гиллеспи.

Гиллеспи. Куда это вы?..

Тиббс открывает заднюю дверцу, садится.

Тиббс. Я поехал бы и сам— в машине, которую вы мне предоставили, но вы ведь не захотите, чтоб я туда явился один: сложнее только все будет.

Гиллеспи (*за кадром*). Куда это «туда»?

Тиббс. К Эрику Эндикотту.

Гиллеспи (*ошеломленный*). К Эндикотту? (*Решительно.*) Поехали!

Хлопковые поля. Работает хлопкоуборочная машина.

Другая часть поля. Негритянки, собирающие хлопок вручную. По дороге вдоль поля движется машина Гиллеспи.

Тиббс. ...Были здесь у вашего мужа враги?



Негритянские дети, прыгающие на мешках с хлопком.

Мчится машина.

Тиббс смотрит в окно на сборщиц хлопка. Лицо мрачнеет.

Хлопковый куст. Руки сборщицы вынимают хлопок из коробочки.

Другой куст. Другие руки.

Куст. Руки.

Куст. Руки.

И еще и еще: кусты хлопчатника и проворные руки сборщиц.

Комочки хлопка падают один за другим в подвешенный через плечо сборщицы мешок.

В машине. Тиббс не отрывает глаз от окна.

Гиллеспи за рулем. Бросил взгляд на Тиббса. Затем на работающих в поле женщин.

Гиллеспи. Пыльная работенка, а, Верджил? Не для тебя...

Молча глядит на него Тиббс.

Поглядывает в окно Гиллеспи.

И снова, обернувшись к окну, смотрит Тиббс на работающих женщин.

Одна из них подняла взгляд на машину. И опять склонилась к кусту.

За кадром — песня. Та же, что и в начале. Поет Рэй Чарлз.

...В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы утра лучи
Увидать.
Когда же забрезжит рассвет?!
Терпеть уже силы нет...
В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы утра лучи
Увидать.

Гиллеспи ведет машину. На столбе надпись: «Хлопковая компания Эндикотта». Машина сворачивает.

Усадьба Эндикотта.

К дому подъезжает машина. Гиллеспи и Тиббс выходят. Идут к веранде.

Гиллеспи остановился у входной двери, обернулся к Тиббсу.

Гиллеспи. Вам известно что-нибудь, чего я не знаю?

Тиббс. Я нашел комочек осмунды в машине Колберта.

Гиллеспи. Комочек чего?

Тиббс. На тормозной педали. Осмунда — папоротниковый корень...

Гиллеспи. Папоротниковый?..

Входная дверь отворилась. В ней дворецкий-негр.

Гиллеспи. Мистер Эндикотт у себя?

Дворецкий. Да, сэр. Он в оранжерее. Я проведу вас.

Выходит на веранду. Закрывает за собой дверь.

Дворецкий и вслед за ним Гиллеспи с Тиббсом спускаются по ступенькам веранды. Дворецкий подводит Тиббса и Гиллеспи к оранжерее. Открывает для них дверь.

Оранжерея. Эндикотт в рабочем фартуке и перчатках склонился над цветком. Поднял взгляд.

Эндикотт. Гиллеспи...

Двинулся навстречу вошедшим Гиллеспи и Тиббсу.

Гиллеспи. Мистер Эндикотт... Это... Это вот... ээ... Верджил...

Эндикотт. Мистер Тиббс!

Тиббс. Добрый день, сэр.

Эндикотт. Если позволите, я попрошу Генри принести нам что-нибудь прохладительное.

Гиллеспи. Спасибо, сэр, не надо, нам и так хорошо.

Тиббс (*почти перебив его, обернувшись к дворецкому*). Я выпил бы холодненького... Легкое что-нибудь. Все равно что.

Эндикотт (*стягивая перчатки*). Графин лимонаду, Генри. Я тоже выпью.

Дворецкий. Слушаюсь, сэр.

Вышел, закрыв за собой дверь. Тиббс заинтересовался каким-то причудливым растением.

Тиббс. О-о!.. Не думал, что в ваших местах можно выращивать этот вид?

Эндикотт. Интересуетесь цветами?

Тиббс. Интересуюсь.

Эндикотт. Позвольте, я тогда покажу вам...

Гиллеспи утомленно опускается на стул. Эндикотт ведет Тиббса в глубину оранжереи.

Эндикотт (*посмеиваясь, продолжает с шутливой торжественностью*). ...отраду души Эрика Эндикотта... (*Подводит Тиббса к растению.*) Что скажете?..

Тиббс. Великолепно... Поразительно...

Эндикотт. Питаете к чему-нибудь особую склонность, мистер Тиббс?

Тиббс. Неравнодушен к эпифитам. Любым.

Эндикотт проходит чуть в сторону и берет в руки растение со свисающей с него крохотной веточкой.

Эндикотт. Хм... Не знаменательно ли... что изо всех этих растений вы предпочитаете именно эпифиты. Чем знаменательно — догадываетесь?

Тиббс. Может, подскажете мне.

Эндикотт. Тем что... наподобие негров... они требуют... особой опеки... Их надо... подкармливать... культивировать... А на это нужно время... Вот чего некоторые никак



Т и б б с. Как называется вот это?



Э н д и к о т т. Что вам обоим здесь нужно?
Т и б б с. Поразузнать у вас насчет мистера Колберта

не могут взять в толк. Мистер Колберт так и не понял это.

Глядят друг на друга.

Эндикотт отходит.

Шагнув в сторону, Тиббс берет в руки комочек корневидной массы из висящего на проволоке горшочка.

Т и б б с. Это то самое, в чем выращиваются эпифиты?

Э н д и к о т т. Наиболее благоприятные для них условия — в этом-то вся суть! Лишите их этой среды... зачахнут.

Тиббс разглядывает корешок папоротника.

Т и б б с. Как называется вот это?

Э н д и к о т т. Осмунда — папоротниковый корень.

Гиллеспи на своем стуле поднял голову, насторожился. Перестал жевать.

Взгляд Тиббса, устремленный на Эндикотта.

Гиллеспи встал. Двинулся к Эндикотту.

Г и л л е с п и. Ну что ж... не будем отнимать у вас больше времени, мистер Эндикотт.

Тиббс с осмундой в руке.

Отражение Эндикотта в стеклянной двери. Дверь открывается, входит Генри с графином лимонада.

Э н д и к о т т. Что вам обоим здесь нужно?

Гиллеспи и Тиббс обмениваются взглядом.

Т и б б с. Поразузнать у вас насчет мистера Колберта.

Э н д и к о т т (*нахмурившись*). Погодите, дайте понять... Вы явились сюда допрашивать меня?

Т и б б с (*преодолевая неловкость*). Видите ли... ваши взгляды, мистер Эндикотт... ваши... ваши убеждения... ни для кого не секрет...

Эндикотт впился в него глазами.

Т и б б с. ...И кое-кто... н-ну... скажем, сотрудники мистера Колберта... могли бы с полным основанием видеть в вас человека... менее других склонного оплакивать его кончину...

Эндикотт, все так же не отводя от него глаз, очень медленно выходит из-за края стола. Движется к Тиббсу.

Т и б б с. ...Нам просто хотелось... выяснить кое-какие обстоятельства. (*Эндикотт подходит к нему вплотную.*) Не заходил ли мистер Колберт сюда, в оранжерею... вчера ночью, например... часиков в двенадцать?..

Тыльной стороной ладони Эндикотт бьет Тиббса по лицу. И мгновенно тот дает ему ответную пощечину.

Испуганное лицо Гиллеспи.

Настороженное — Тиббса.

Эндикотт (*весь выпрямившийся, держась рукой за щеку, глядя в сторону*). Гиллеспи...

Гиллеспи (*за кадром, выжидающе*). Да?..

Эндикотт. Вы видели это?

Гиллеспи (*осторожно*). А как же — видел.

Эндикотт. И что вы намерены предпринять?

Тиббс настороженно смотрит на Гиллеспи.

Гиллеспи (*почти беспомощно*). Не знаю.

Тиббс переводит взгляд на Эндикотта.

Эндикотт. Я запомню это... В былые времена... я сумел бы с вами расправиться. Вас пристрелили бы как собаку!

Молча смотрят друг на друга.

Тиббс шагнул к двери. Генри испуганно отшатнулся.

Распахнув толчком дверь, Тиббс выходит. За ним Гиллеспи.

Генри с опаской смотрит на хозяина. Выходит.

Эндикотт один. Неслышно плачет.

Перед усадьбой. Тиббс и Гиллеспи идут к машине.

Гиллеспи. А теперь сматываться вам надо. Да поживее!

Тиббс (*резко остановившись, со злостью*). А как же все эти красивые словечки, эти уговоры сегодня утром?

Гиллеспи (*почти кричит*). Почем мне было знать, что вам взбредет в голову дать пощечину белому... Да не кому-нибудь — Эндикотту!..

Тиббс. Ну ладно, ладно... дайте мне еще денек... За два дня я все закончу... Я его выведу на чистую воду, этого борова!.. Он у меня попляшет!

Гиллеспи (*словно раскусив его, внимательно смотрит на Тиббса*). У-уу!.. Да ты, парень, оказывается, такой же, как все мы!.. Что — нет?..

Двор ремонтно-строительной конторы. Взволнованный Гиллеспи. На одной из ремонтируемых сельскохозяйственных машин — мэр.

Мэр. Моя промашка... (*Слез. Подошел к Гиллеспи.*) Ничего уж тут не поделаешь, Билл. Трудненько будет удержать тебя на твоем местечке.

Гиллеспи отходит. Мэр за ним.

Мэр. ...А насчет Тиббса сам знаешь — убраться бы ему отсюда подобру-поздорову.

Гиллеспи. Сказал ему уже.

Останавливаются. Глядят друг на друга.

Мэр. С этим, значит, все... Теперь вот что, Билл... Миссис Колберт уехала — вернется только в четверг. Разыщешь к тому времени виновного, она и словечка не пикнет насчет Тиббса — пришлось, мол, отослать, для его же блага. Но уж чтобы разыскать, слышишь?

Гиллеспи. Слышу.

Снова меряют шагами двор. Остановились.

Мэр. Послушай, Билл. С чего это ты к нему подобрел? К Тиббсу?

Гиллеспи. Чего-чего? Подобрел?

Мэр. Бывший наш шеф пристрелил бы его тут же на месте и доложил бы, что, мол, в порядке самозащиты...

Хмуро взглянув на мэра, Гиллеспи идет к машине.

Испытующе глядит ему вслед мэр.

Гиллеспи подошел к машине. Открыл дверцу. Демонстративно выплюнув жвачку, садится. Захлопывает дверцу.

Взревел мотор.

Гиллеспи (*поднеся ко рту микрофон*). Говорит Гиллеспи.

Голос Кортни (*по радио*). Кортни. Слушаю, сэр.

Гиллеспи. Вот что скажи-ка: отвез Верджила на станцию?

Голос Кортни. Нет, сэр. Заартачился он — не уеду, и все. Шэгбег только что видел его: гонит по Ривер роуд.

Гиллеспи. Заканчиваю.

Вешает микрофон. Развернувшись, выезжает со двора.

Ривер роуд. Мчащаяся на камеру машина: съемка с движения.

Резкие гудки. За машиной Тиббса, почти вплотную к ней, мчится другая, красного цвета.

Через боковое стекло. Тиббс за рулем. Кинул взгляд в смотровое зеркальце.

Красная машина ударяет передним бампером по машине Тиббса. Глухой стук столкнувшихся машин.

Тиббс, вцепившись в баранку руля, ведет машину, поглядывая в боковое зеркало и не давая задней машине себя обогнать.

Пластинка на машине: изображение первого американского флага — флага тринадцати штатов, бывших колоний, провозгласивших независимость.

Тиббс в мчащейся машине. Прижимает ее то влево, то вправо — в зависимости от того, с какой стороны хотят его обогнать.

Передний бампер настигающей Тиббса машины.

Четверо белых в задней машине. Впереди — вожак.

Вожак. А ну давай... стукни его еще раз!

Бампер задней машины ударяет в машину Тиббса.

Тиббс за рулем. От удара резко мотнулся вперед.

Взрыв ликования в красной машине. Крики.

Снова удар.

Снова.

Задняя машина пытается обогнать Тиббса справа. Неудача — машина Тиббса тоже вильнула вправо.

Удар по заднему бамперу машины Тиббса. Тиббса тряхнуло.

Задняя машина сигналит и снова пытается обогнать Тиббса. Не удалось.

Вожак (*высунулся из окна. Орет*). Давай!.. Жми!..

Удар по бамперу.

Тиббса мотнуло вперед.

Удар.

Удар.

Тиббс резко крутанул баранку. Завизжали покрышки.

Гиллеспи гонит свою машину по Ривер роуд.

Машина Тиббса под самым носом у приближающегося поезда пересекает железнодорожные пути. Мчащаяся за ним машина с белыми резко тормозит, не успев проскочить.

Снова обе машины. Теперь задняя приотстала.

Захламленный пустырь. Старые консервные банки. Сломанная кукла. Дети на куче отбросов. Подняв головы, прослеживают взглядом две машины, мчащиеся одна за другой уже не по шоссе — по пустырю.

Машина преследователей.

Машина Тиббса.

Отбросы. Горящая куча мусора.

У железнодорожного переезда. Машина Гиллеспи пересекает пути.

Тиббс ведет машину вдоль полотна железной дороги, виляя то в одну, то в другую сторону.

Машина с белыми.

Паровозное депо. К дверям подбегает Тиббс. Вбегает в депо. Рвет дверь конторки — заперта.

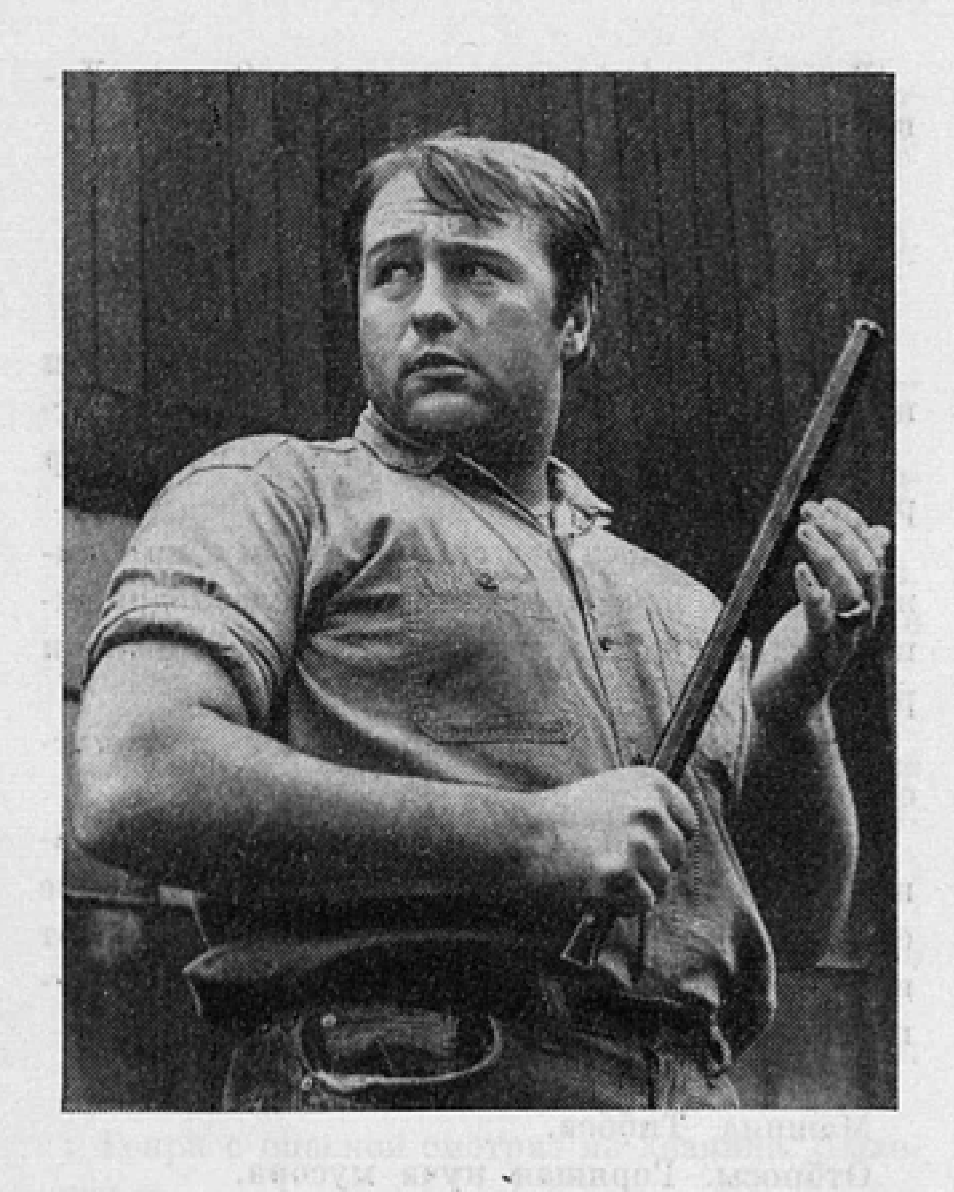
Оглядывается. Вбегают четверо белых. Завидев Тиббса, с ходу останавливаются — теперь торопиться некуда: он в их руках. С холодной и тупой угрозой глядят на него.

Озирается по сторонам готовый дать отпор Тиббс.

Четверо медленно приближаются к нему. Тиббс отступает к стене, пятясь спиной и не отводя от них настороженного взгляда.

Один из белых поднимает с земли тяжелую цепь.

В о ж а к. Так вот, черномазый... придется поучить тебя хорошим манерам...



Тиббс все ищет удобной позиции. Перескочил через рельсы — ближе к стене.

Поигрывая цепью, надвигается на него один из белых.

Другой поднял с земли изогнутый кусок трубы. Словно пробуя ее, стукнул по баку.

Вожак с ломиком в руке.

Парень с цепью угрожающе позвякивает ею.

В о ж а к. Так вот, черномазый... придется поучить тебя хорошим манерам... А чтоб вернее было, покажем сперва, что такое манеры плохие...

Тиббс поднял с полу кусок трубы.

В о ж а к. А это положи... Положи лучше...

Угрожающе звякнула цепь. Еще раз. Парень с цепью посмеивается.

Т и б б с. А может, сам подойдешь, красавчик. На вот, возьми.

Звяканье. Смешок. Смешок обрывается. Тиббс с трубой наперевес. Изготовился... Ждет...

Вожак швырнул ломик на землю.

Двинулись к нему. Тиббс — в сторону, они за ним. Почти окружили его.

Парень, покручивающий цепью.

Тиббс наготове. Прижался к стене, выставил вперед трубу.

Раскачивающаяся цепь.

Тиббс.

Вожак. На лице — угроза.

Парень с поднятой для удара трубой. Следит за каждым движением Тиббса.

В о ж а к. Врежь ему, малыш, ну! Сбоку его, сбоку!.. Ну, бей!..

Тиббс у стены. Держит трубу перед собой.

Взлетела в воздух цепь. Другой парень взмахнул лопатой. Тиббс едва успевает отражать удары.

В дверях — Гиллеспи.

Тиббс с трубой. Удары.

Г и л л е с п и. Ну ладно, хватит!

Все сразу прекратилось.

Парни и Тиббс смотрят на приближающегося Гиллеспи.

Г и л л е с п и. Хватит, говорю, ребятки,— повеселились и по домам.

В о ж а к. Задницу вздумал лизать черномазым!

Г и л л е с п и (*сняв очки и двинувшись к нему*). Ты что-то сказал? Повтори.

П а р е н ь с ц е п ь ю. Кончать с ним пора! Сам не хочешь — дай нам.

Звякнула об пол вырванная у него из руки цепь, затрещал ворот рубашки — рывком притянув парня к себе, Гиллеспи бьет его несколько раз наотмашь по лицу.

Г и л л е с п и. Это был что — совет, приказание?

В о ж а к. Предупреждение!

Оттолкнув второго парня, Гиллеспи переводит взгляд на вожака.

Г и л л е с п и. Понимаю... Понимаю...

Медленно подходит к вожаку и внезапно

с силой бьет его пониже пояса. Тот со стоном рухнул на землю.

Второй парень склонился над вожаком. Помогает ему встать.

Г и л л е с п и (*с силой толкнув его по направлению к выходу*). А ну уматывайте отсюда, чтоб духу вашего здесь не было. И падаль эту забирайте с собой! Живей, живей, ну!

Парни один за другим уходят.

Г и л л е с п и. Ишь, подонки!

Поднял с полу оброненную фуражку. Тиббс, положив трубу, двинулся к выходу.

Г и л л е с п и (*вслед ему, в ярости*). Ну как, Верджил, понял теперь, что к чему?

У полицейского участка. Поздний вечер. В патрульной машине Сэм. Подошел Тиббс. Наклонился к окну.

Т и б б с. Сесть можно?

С э м. Я думал, уехали уже.

Т и б б с. Пока нет.

Открывает дверцу. Садится.

Т и б б с. А что если прокатимся тем же маршрутом, что и во вторник ночью? И с той же скоростью...

С э м (*удивлен*). Это еще зачем?

Т и б б с. Трудно разве?

Через окно — на обернувшегося к Тиббсу Сэма.

С э м. Справлюсь-ка лучше у шефа.

Т и б б с. Справьтесь... Не намылил бы только он вам шею — отсутствие инициативы, неумение принять самостоятельное решение и всякое такое...

Сэм захлопывает открытую им было дверцу.

С э м. Ну со мной он не очень-то позволяет себе... Ладно, поехали, Верджил!

Включил мотор.

Закусочная Ролфа. Ночь.

Ролф опускает крышку проигрывателя-автомата. Склонив голову набок, прислушивается — на лице предвкушение блаженства. Ударили синкопы, полилась песенка.

...Тиббс едва успевает отражать удары



В гнездышках укройтесь, птички,
И ни звука чтоб, ни писка,
Когда гадкий, злобный филин
Станет за добычей рыскать...

Ролф выпрямился. Чуть подтанцовывает, прищелкивая пальцами в такт сладенькой мелодии.

...Встретишься с ним на пути —
Лети!..

С улицы донесся скрежет тормозов. Все так же подтанцовывая, Ролф приближается к окну. Всматривается.

...Даже взгляда его избегай:
Улетай!..

Машина Сэма.

Ролф у окна. По лицу расползается ухмылка. Идет к стойке. Перегнувшись, берет с блюда не тронутый еще пирог и прячет под стойкой. Выпрямился, еще шире осклабился, и снова в такт мелодии затряслись, заходили ходуном его руки, плечи...

Поскорей, поскорей улетай!
Поскорей, поскорей улетай!..

В машине. Сэм и Тиббс.

С э м (*открыв дверцу, с улыбочкой*). Десять минут — заправиться кока-колой и умять кусок пирога...

У Тиббса в руках блокнот. Записывает.

Сэм (*со смешком*). ...Если, конечно, этот лоб не распродал все снова.

Вылез из машины.

Хлопнула дверца. Тиббс откинулся на спинку сиденья.

Сэм (*наклонившись к окну*). Хотите, принесу что-нибудь?

Тиббс. Не надо, я зайду.

Сэм чуть пожал плечами: воля, мол, ваша, мое дело предложить.

Скрип тормозов. Подъехала машина Гиллеспи.

Тиббс открыл дверцу, вышел.

Вылез из своей машины и Гиллеспи. Его распирает злость. С силой захлопнул за собой дверцу.

Гиллеспи (*едва сдерживая себя*). Сколько раз повторять: убирайтесь к чертовой матери из города!

Гиллеспи, Тиббс, Сэм. В окне закусочной физиономия Ролфа.

Тиббс. У меня еще дела!

Сэм. Я собирался доложить вам обо всем утречком, шеф.

Гиллеспи. С тобой — потом! Вы что, забыли о той четверочке одержимых?

Тиббс. Мне нужно еще время!

Гиллеспи (*взорвавшись*). Время! Самому мне, что ли, волочь вас к поезду?

Тиббс (*так же*). Попробуйте!

Гиллеспи (*шагнув к нему, стараясь не дать выхода обуревающей его ярости*). Ну, чего вам надо, Верджил, черт бы вас драл?!

Тиббс. Мне надо установить, где и когда был Сэм Вуд в ночь, когда произошло убийство...

Ролф у окна. Вслушивается, почти прижавшись к стеклу.

Тиббс и Гиллеспи — лицом к лицу.

Гиллеспи. Да поймите, Верджил, если вас прикончат, у нас тут в городишке такое начнется...

Все та же песенка — из закусочной:

Встретишься с ним на пути —
Лети!
Даже взгляда его избегай:
Улетай!..

Тиббс шагнул по направлению к закусочной, остановился, слегка кивнул Сэму: зайти надо. Гиллеспи выжидающе смотрит на обоих. Пройдя мимо Тиббса, Сэм открывает дверь. Тиббс указывает на нее Гиллеспи, предлагая ему тоже войти. Помедлив секунду, Гиллеспи проходит вслед за Сэмом в закусочную.

Закусочная. Вошел Сэм, за ним Гиллеспи, через несколько мгновений — Тиббс. Идут к стойке.

...Поскорей, поскорей улетай!
Поскорей, поскорей улетай!..

Сэм уселся. Хлопнул по стойке рукой.

Ролф (*склонился над стойкой*). Припас для тебя сегодня пирог с кремом — пальчики оближешь, Сэм... То есть начальник, я хотел сказать... Так ведь вы приказывали, мистер Вуд?

Тиббс у дальнего конца стойки. Гиллеспи наблюдает за ним. Ролф подает Сэму пирог.

Сэм. Не ем я этого — сам знаешь. Шеф у нас требует, чтоб у подчиненных фигура была. Верно, шеф?

Гиллеспи. Может, помолчишь, Сэм?

Ролф открывает бутылку кока-колы.

Гиллеспи. А вы что возьмете, Верджил?

Ролфа передернуло.

Ролф. Его я не обслуживаю!

Резко повернулся к нему Тиббс.

Ролф глядит в сторону.

Тиббс отводит от него взгляд. Смотрит на Гиллеспи.

Переглядываются Гиллеспи и Сэм. У Гиллеспи заработали челюсти: резинка.

Прикрыл на секунду глаза Тиббс.

Долгое молчание.

Тиббс (*Сэму*). Во вторник ночью вы вышли отсюда в два сорок. Точно?

С э м. Как в аптеке.

Помешивает лед в стакане. Пьет.

Т и б б с. Еще две минуты, значит.

Двинулся к двери. Задержался на секунду перед Ролфом, взглянул на него. Сэм, громко хлюпая, потягивает из стакана.

Г и л л е с п и (*швырнув монету на прилавок*). За него.

Берет фуражку Сэма и нахлобучивает ему на голову задом наперед.

Перед закусочной. Выходит Тиббс. За ним — Гиллеспи.

Закусочная. Ролф достает из-под прилавка пирог. Вожделенно осклабился. Взгляд на Сэма.

Сэм в дверях. Задерживается на мгновение, но, поборов соблазн, выходит.

Взвизгнула отброшенная с досадой Сэмом дверь.

Прокричал вдалеке паровоз.

Сэм подходит к ожидающим его Гиллеспи и Тиббсу.

Т и б б с. И что было дальше, когда вы вышли?

С э м. Мм-м... ну... взял микрофон, связался с участком...

Т и б б с. Повторите, пожалуйста.

Г и л л е с п и. Валяй, валяй!

Сэм отворяет дверцу машины, садится, берет микрофон.

С э м (*в микрофон*). Говорит Вуд... Я у закусочной Комптона... Отъезжаю.

Г о л о с Д ж о р д ж а. Поаккуратнее там, Сэм, гляди в оба. Гиллеспи махнул туда — чего-то вынюхивает.

Г и л л е с п и. А ну-ка дай!.. (*Берет у Сэма микрофон.*) Послушай, Кортни. Спрашивал я у твоего братца. Не давал, говорит, я ему распоряжения насчет загородки. Значит, тебе давал... Улавливаешь, Кортни, а?

Г о л о с Д ж о р д ж а. Да я тут как раз взялся за нее, шеф.

Г и л л е с п и. Вот-вот. Давно пора.

Г о л о с Д ж о р д ж а. Слушаюсь, сэр. Все будет сделано.

Гиллеспи выключил микрофон и передает его Сэму. Выплюнул жвачку. Садится вслед за Тиббсом в машину.

Г и л л е с п и. Ну что ж, везите нас... начальник... мистер Вуд.

Взревев, машина сорвалась с места. В дверях закусочной Ролф. Посмотрел на стоящую неподалеку машину Гиллеспи, перевел взгляд на исчезающую вдали патрульную машину.

В патрульной машине. Гиллеспи устало отирает рукой лицо.

Тиббс.

Сэм — за рулем.

Мчащаяся навстречу дорога.

Поворот.

Дом, где живет Делорес. Перед самым домом, не доехав до него, Сэм сворачивает в боковую улочку.

Т и б б с (*взглянув на него*). Зачем вы это сделали, Сэм?

С э м. Что сделал?

Т и б б с. Свернули на том углу, поехали не тем маршрутом.

С э м (*взгляд на Тиббса*). Почему это не тем? (*Раздраженно.*) Да что я, хуже вас знаю? (*Гиллеспи.*) Чего это он себе позволяет, а, шеф? Да на кого я работаю, в конце концов — на вас или на него?

Машина остановилась.

Т и б б с (*буркнул, выходя*). Спокойной ночи, джентльмены.

Идет по улице.

Раздосадованный Сэм. Глянул в смотровое зеркальце.

Задумавшийся Гиллеспи.

В помещении местного банка. Кроме Хендерсона, владельца банка, и Гиллеспи — никого. Идут по залу.

Х е н д е р с о н. Н-не знаю... право, не знаю...

Хендерсон. ...Согласно записи, он внес вчера на счет... шестьсот тридцать два доллара



Гиллеспи. Никаких неприятностей не будет, это я вам говорю.

Хендерсон остановился. Включил свет. Двинулись снова, к двери в конце зала.

Хендерсон. Но понимаете, это против всяческих правил...

Гиллеспи. Понимаю, понимаю...

Хендерсон. ...показывать счета наших вкладчиков... мм-м... не знаю... Вы говорите, официальный запрос, точно?

Гиллеспи. Да-да, официальный, точно.

Хендерсон (*отпирая небольшую сводчатую дверь*). Мне бы хотелось получить письменное подтверждение.

Гиллеспи. Получите, получите, все что угодно получите.

Хендерсон заходит в небольшую прилегающую к залу комнатку, зажигает там свет.

Хендерсон. На бланке департамента полиции?

Гиллеспи. Хоть на кончике булавки, если хотите.

Хендерсон. Вы же понимаете, мне нужен оправдательный документ.

Достал ящик с карточками, вышел в большой зал.

Гиллеспи. Понимаю, мистер Хендерсон, но сейчас я тороплюсь.

Хендерсон усаживается, достает очки, неторопливо надевает их. Его медлительность бесит Гиллеспи, он подходит ближе.

Хендерсон (*придвинув к себе ящик с карточками, перебирает их*). Сейчас посмотрим... Счет он у нас завел... несколько лет назад...

Гиллеспи. Ну, и?..

Хендерсон (*продолжает искать*). Не так чтобы уж очень большой счет... никогда он не превышал... (*достал нужную карточку*) ...ага, вот... мм-м... двести восемь долларов. Это запись от... мм-м... сентября... шестьдесят второго...

Гиллеспи (*сдерживаясь*). Меня не интересует запись от сентября шестьдесят второго... Меня интересует вчерашняя запись!

Хендерсон. Вчерашняя... так... Согласно записи, он внес вчера на счет... шестьсот тридцать два доллара.

Гиллеспи. Вчера?

Хендерсон. Да.

Гиллеспи. Все, благодарю вас! (*Идет к выходу.*)

Хендерсон. Приходил, должно быть, когда я вышел перекусить. Такого размера вклад я бы запомнил. (*Вдогонку ему.*) Не забудьте прислать мне официальный запрос — для отчетности. Слышите?..

Общая комната в полицейском участке. Хэролд Кортни, Джордж Кортни и Шэгбег оживленно обсуждают случившееся.

Джордж (*Хэролду, вполголоса*). Вот что я тебе скажу, младший мой братец, не взлюбил его шеф, с самого еще начала не взлюбил.

Хлопнула входная дверь. Вошел Тиббс.

Тиббс. Доброе утро!

Проходит мимо беседующих, направляясь к двери Гиллеспи. Хэролд недоуменно смотрит на него.

Хэролд. Эй, куда это ты?

Джордж. Ничего, ничего, ему можно, пусть идет!..

Тиббс отворил дверь. В глубине кабинета виден Гиллеспи. Тиббс проходит в кабинет, затворяет дверь.

В кабинете.

Т и б б с. Звонил только что в лабораторию Центрального управления. Колберт был-таки в оранжерее, теперь это можно доказать...

Гиллеспи слушает, сидя на подоконнике.

Т и б б с. ...Эндикотту крышка.

Гиллеспи, посмеиваясь, идет к столу.

Г и л л е с п и. Боюсь, вы немного запоздали, Верджил. Виновный уже у нас в руках.

Т и б б с. Кто?

Г и л л е с п и. Сэм.

Сэм. Без формы. Сидит. Выглядит испуганным, ошарашенным.

Т и б б с. Сэм?!

Г и л л е с п и. Он самый. (*Садится за стол.*)

Т и б б с. Виновный — Эндикотт.

Г и л л е с п и. А вы пораскиньте мозгами — не сами ли этой ночью уличили Сэма во лжи? А днем вчера он был в банке и положил на свой счет кругленькую сумму... Наличными.

С э м (*встал, подошел к столу*). Говорил вам уже и еще сто раз могу повторить: копил я эти деньги — день за днем, по полдоллара, по четвертаку — три года ушло!

Г и л л е с п и. А внес почему-то в крупных бумажках! Я справлялся в банке.

С э м. Обменивал на двадцатки, как только накапливалось. А набралось шесть сотен — взял их и отнес в банк... Только и всего!

Г и л л е с п и. А я только то знаю, что незадолго до убийства Колберт получил по чеку девятьсот долларов и что шестьсот из них исчезли, а три сотни, я так думаю, ты нарочно оставил в бумажнике — поймать на удочку какого-нибудь простачка, вроде этого бедняги Харви Оберста.

С э м (*вне себя, рванулся к Гиллеспи*). Да за кого вы меня принимаете?

Г и л л е с п и. А ну, полегче, полегче!

...Там же. Тиббс и Сэм у стола. За столом Гиллеспи.

Г и л л е с п и. ...А если не был он у вас на подозрении, с какой стати стали вы допрашивать его вчера ночью, когда он свернул с маршрута?

Т и б б с (*помолчав*). Я и без того знал, почему он свернул.

Г и л л е с п и. Что вы такое знали?

Т и б б с. Ему не хотелось, чтоб я увидел там в окне одного дома голую девчонку. Белую.

Г и л л е с п и. Это еще что... какая такая голая девчонка?

Т и б б с. Зовут ее Делорес Парди. Известна тем, что расхаживает по дому голой по ночам. Для собственного удовольствия. Вот так...

Г и л л е с п и. Откуда вы знаете?

Т и б б с. Знаю, не беспокойтесь.

Г и л л е с п и. И я кое-что знаю, можете вы это понять? Знаю, что Колберт получил по чеку девять сотен. Знаю, что Сэм положил крупную сумму на свой банковский счет. Знаю, что вы уличили его во лжи, и знаю, что для меня всего этого достаточно. (*Встал, двинулся к двери. Сэму.*) Ну, давай, давай, иди. (*Открыл дверь.*) Мартин, в камеру его!..

Вошел Шэгбег. И тут же вышел вслед за Сэмом.

Г и л л е с п и (*обернувшись к Тиббсу*). Ну, так как?

Т и б б с. А вот так: ошибку совершаете.

Гиллеспи проходит к столу. Садится.

Г и л л е с п и. Скажите, какая уверенность! Вы еще успеваете к поезду, Верджил.

Общая комната в полицейском участке. Из кабинета Гиллеспи выходит Тиббс. Прошелся по комнате. Остановился.

Д ж о р д ж. Тиббс... как, по-вашему, это действительно Сэм?

Распахивается дверь, появляется Парди. Тащит за собой свою сестру Делорес, та упирается.

П а р д и. Шефа мне надо. Где он?

Х э р о л д (*преграждает Парди путь, хватает его за руку*). Что у тебя за дело?

П а р д и. Тебя не касается... (*С силой вырывает руку.*)

Х э р о л д. Послушай, Парди... с жалобой ты, что ли? Вот здесь ее как раз и надо изложить.

П а р д и. Шефу все изложу — никому другому. Это насчет Сэма Вуда.

Тиббс навострил уши.

Хэролд подходит к двери кабинета. Стучит.

Г о л о с Г и л л е с п и. Да?..

Тиббс посматривает на Делорес.

Делорес хмуро глядит в сторону.

Г о л о с Д ж о р д ж а (*он в кабинете*). Там Парди, сэр. Насчет Сэма что-то.

Г о л о с Г и л л е с п и. Ладно, давай его сюда.

Парди тащит сестру к дверям.

Кабинет Гиллеспи. Парди вталкивает Делорес и закрывает за собой дверь.

Жующий резинку Гиллеспи.

П а р д и (*идет к столу*). Она ждет ребенка... От Сэма Вуда!

Гиллеспи откинулся на спинку стула. Ждет.

П а р д и. Мне не верите — спросите у нее.

Открывается дверь. Входит Тиббс.

Г и л л е с п и. Вам здесь чего надо?

Т и б б с (*затворяя дверь*). Мне необходимо слышать это.

Гиллеспи тяжко вздохнул.

Делорес с неприязнью смотрит на Тиббса.

П а р д и (*поглядел на Тиббса, перевел взгляд на Гиллеспи*). Пока он в комнате, я не скажу ни слова...

Тиббс у двери.

Настороженное лицо Гиллеспи.

П а р д и. ...Мало тебе было того урока, приятель? Еще захотел?

Т и б б с. Хватит дурака валять! Я офицер полиции.

П а р д и (*обернулся к Гиллеспи*). Вы его отсюда выведете или, может, мне самому этим заняться?

Г и л л е с п и (*с издевательским смешком*). Ничем ты не займешься. Станешь вон там в сторонке и заткнешь рот.

Делорес хихикнула.

Гиллеспи, не торопясь, выходит из-за стола.

Г и л л е с п и. Садись, малышка, садись...

Делорес садится в кресло.

Г и л л е с п и. ...Вот так... Ну а теперь расскажи мне обо всем... Как это произошло?

Присаживается на край стола.

Делорес в кресле. Смотрит исподлобья, перебирает волосы, никак не решаясь начать.

Г и л л е с п и. Да ну же, ну... (*Хлопнул в ладоши.*) Давай, девочка, говори...

Д е л о р е с. Ну вот... Было, знаете, очень душно.

Г и л л е с п и. Так...

Д е л о р е с. По ночам — не легче. Брат мой ночью работает. Оставляет меня одну...

Тиббс у дверей слушает.

Д е л о р е с. ...И вот... в ту самую ночь вышла я за дверь... Хорошо бы, думаю, выпить содовой... А тут как раз Сэм на своей машине... Каждую ночь он катит мимо...

Внимательно слушающий Гиллеспи.

Д е л о р е с. ...точно лорд какой — машина у него первый класс: большая, красивая, вся блестит... Только на этот раз — остановился... А на лицо он что надо, правда, шеф?

Г и л л е с п и. Остановился, значит...

Д е л о р е с. ...И говорит...

Г и л л е с п и. Что? Что говорит? Что он сказал тебе, не слышу!

Д е л о р е с. ...Сказал... Послушай, говорит, малютка... знаешь, где прохладнее всего в городе? А я говорю, нет, Сэм, не знаю... А он говорит (*хихикнула*) — на кладбище, вот где... Знаешь, говорит, почему? Плиты там потому что большие, холодные... Лежала когда-нибудь, спрашивает, на могильных пли-

тах, Делорес? Чтоб холодок от мрамора так прямо и влезал в твое тело, а?

Г и л л е с п и. Так и сказал?

П а р д и. Слыхали, шеф? Слыхали?

Г и л л е с п и. Слыхал, слыхал... Значит, Сэм проезжал, остановился перед твоим домом и стал с тобой болтать... Дальше что? Ну давай, малютка, выкладывай, что было дальше... Дальше что было, ну?

Д е л о р е с. Потом я поехала прокатиться с ним.

Г и л л е с п и. Куда прокатиться?

Д е л о р е с. На кладбище.

Г и л л е с п и. Значит, Вуд повез тебя в патрульной машине на кладбище... так? А потом дело зашло чуть дальше, чем следует,— ты это хочешь сказать?

Насупившаяся Делорес.

Г и л л е с п и. Ну давай, давай, малютка! Говори, так, что ли? (*Сорвался на крик.*) Говори!

Д е л о р е с (*хриплый крик, лицо ее перекошено*). Да! Дальше, чем следует!

Г и л л е с п и (*в ярости*). Та-аак! Еще один вопрос — очень важный... Силой он тебя взял или ты сама...

П а р д и (*рванулся*). Сама, не сама — разницы никакой! Ей еще только шестнадцать. По законам нашего штата — совращение! Я узнавал. В законе прямо сказано!

Г и л л е с п и. Законы штата Миссисипи мне известны, спасибо... (*Делорес.*) Ты точно знаешь, что беременна?

Д е л о р е с (*со злостью*). Да, беременна!

Тиббс открывает дверь. Выходит. Гиллеспи глядит ему вслед.

Г и л л е с п и. Кортни!

Г о л о с Х э р о л д а. Да, сэр!

Г и л л е с п и. Зайди сюда — с карандашом, с блокнотом.

Вышел из-за стола. Входит Хэролд.

Г и л л е с п и. Проходи. Запишешь ее показания.

П а р д и. Почему вы не выгнали из комнаты эту черную образину? Опозорили мою сестренку... Вы не имели права...



Г и л л е с п и. ...А потом дело зашло чуть дальше, чем следует?..
Д е л о р е с. Да! Дальше, чем следует!

Гиллеспи, присевший на краешке стола.

П а р д и. Вы права не имели...

Тюремный блок. Сэм за решетчатой дверью камеры. Мимо идет Тиббс.

С э м. Эй, Вердж, что там такое?

Тиббс проходит к двери камеры Оберста.

Т и б б с. Привет, Харв!

О б е р с т. Как дела, Верджил?

Т и б б с. В порядке.

О б е р с т. А ведь ты мне... ты мне шкуру спас.

Тиббс у двери.

Т и б б с. Послушай, Харви, друг... Если у вас тут... если девчонка... с прибылью окажется, куда ее парню бежать за подмогой?

О б е р с т. Мм-м... в парикмахерскую.

Т и б б с. В парикмахерскую?

О б е р с т (*прыснув*). Одолжить бритву у мистера Фэннинга и горло себе перерезать.

Тиббс смеется.

Т и б б с. Ну а... предположим, бритва у мистера Фэннинга сильно затупилась... а у парня водятся деньжата.

О б е р с т. Была тут одна... из цветных...

Через зарешеченную дверь. Оберст и Тиббс.

Сэм в соседней камере. Тиббс достает блокнот с карандашом.

О б е р с т. ...только цены все вздувала да вздувала... Не знаю, при деле она сейчас — нет...

Т и б б с. Зовут как ее, знаешь?

О б е р с т. Самому мне не доводилось с ней встречаться — не было причин, а вот Пэки, тот, наверно, знает.

Т и б б с. Где мне найти Пэки?

О б е р с т. В бильярдной, где же... Только не скажет он тебе... разве что сам я его попрошу. А как попросишь — дверь на замке.

Т и б б с. А если я передам ему, что ты хочешь его видеть... скажу, чтоб пришел сюда?

О б е р с т (*подумав*). Пусть сэндвич принесет. С сыром.

Тиббс, засмеявшись, кивнул: ладно.

Т и б б с. И лучком чтоб приправил?

О б е р с т. Известное дело!

Помахав ему рукой, Тиббс двинулся по коридору к выходу, мимо камеры Сэма.

С э м (*у двери, вслед Тиббсу*). Эй, Вердж... Вердж...

У дома Парди. Днем.

Перед домом машина — та самая, красная. В ней Вожак и еще двое.

Из дома выходит Парди. Обменялся несколькими словами с сидящими в машине. Сел. Машина тронулась.

Пустырь. Строительная площадка. Вечереет.

Посреди площадки Тиббс. Вглядывается во что-то внизу. Наклонился.

Сидя на корточках, осматривает деревянный брус, держа его в одной руке и ощупывая другою.

Заслышал шаги. Обернулся.

Приближается Гиллеспи.

Г и л л е с п и. Забыли, что такое осторожность, Верджил?

Тиббс выпрямляется.

Г и л л е с п и. Машину на виду у всех поставили, прямо у дороги: кончайте меня — вот я где.

Т и б б с. Что это за участок, знаете?

Г и л л е с п и. Еще бы не знать. Площадка для новой фабрики.

Т и б б с. В черепе Колберта я обнаружил щепочку. Из лаборатории сообщили — сосновая. Три человека видели Колберта, когда он возвращался от Эндикотта. Колберт был в машине один. В самом городе уже, должно быть, подсадил кого-то. И вот... сюда заехал.

Г и л л е с п и. С потолка вы все это взяли, Верджил, перемудрили. Никого он не подсаживал, уж поверьте мне. Просто приехал сюда следом за ним Сэм... (*Тиббс качает головой: нет*) вылез из машины и подкрался потихоньку сзади — как вот я к вам.

Т и б б с. Я слышал ваши шаги. Колберт тоже услышал бы.

Г и л л е с п и (*взорвался*). Ну, и услышал! Обернулся, а тот его и хватил!

Т и б б с (*в тон ему*). Удар был нанесен сзади!

Гиллеспи сразу поостыл. Внимательно слушает.

Т и б б с. Не приди к вам Делорес Парди, я так бы и не дознался до истины... Шел по неверному следу: ненависть к Эндикотту — вот что ослепило меня.

Г и л л е с п и. Знаете, что я, пожалуй, сделаю, Верджил? Отвезу-ка я вас в Браунсвилл да сам и посажу на автобус.

Т и б б с. Никуда вы меня не отвезете, поняли? У вас за решеткой — невиновный!

Г и л л е с п и (*снова вне себя*). Как это — невиновный?! Побудительная причина установлена: деньги! Труп — налицо!

Пошел в сердцах к машине.

Т и б б с. Откуда у вас эта уверенность?

Г и л л е с п и (*круто обернувшись*). А сомнения ваши — откуда?

Т и б б с. Да поймите вы: Колберт был убит здесь, а потом отвезен на собственной машине в город и сброшен на мостовую. Не мог же Сэм вести две машины одновременно?

Гиллеспи застыл. Потом, повернувшись, двинулся к машине. Остановился. Снова подходит к Тиббсу.

Г и л л е с п и. Чего вы хотите, Верджил?

Т и б б с. Дайте мне еще время. До утра.

Гиллеспи качает головой. Отходит.

Улица. Уже почти темно.

Проезжает мальчишка на велосипеде.

Две машины — зеленая и красная — пронеслись одна за другой и свернули за угол.

Негритянские ребятишки смотрят им вслед.

Дома у Гиллеспи.

Тиббс в качалке. Откинулся на спинку, запрокинул голову, глаза закрыты — отдыхает.

Гиллеспи лежит на кушетке. В руке бутылка виски.

Г и л л е с п и. А знаете, Верджил... можете считать, что вам здорово повезло.

Т и б б с (*не открывая глаз*). В чем это?

Г и л л е с п и. Понимаете, вы... вы — первый, кто побывал здесь у меня.

Тиббс раскрыл глаза. Засмеялся.

Т и б б с. Ну что ж, осторожность — вещь полезная.

Гиллеспи тоже посмеивается. Садится.

Г и л л е с п и. И чего только вы не знаете — все превзошли! (*Вынул пробку из бутылки.*) А вот насчет бессонницы вам что-нибудь известно? (*Наливает.*)

Т и б б с (*подавшись вперед*). Выпивкой ее не залечишь.

Гиллеспи усмехнулся. Закупоривает бутылку.

Г и л л е с п и. Это уж точно... Только вот что прикиньте. Семьи у меня нет — ни жены, ни детей... А что есть? (*Выпил.*) Городишко, в котором меня недолюбливают... Ну и еще, конечно, вентилятор, который самому приходится смазывать, да стол со сломанной ножкой. И уж впридачу — эта вот... квартирка. Так как вы думаете, не потянет тут к бутылочке? (*Снова откупоривает, наливает.*) Открою-ка я вам секрет ...ни одной живой души у меня здесь не бывало... Никогда...

Закупоривает бутылку. Смотрит на Тиббса.

Г и л л е с п и. Ты женат?

Т и б б с. Нет.

Г и л л е с п и. Был когда-нибудь?

Т и б б с. Нет.

Г и л л е с п и. А так не случалось, чтоб все уж вроде на мази?..

Т и б б с (*снова откидывается на спинку*). Все на мази.

Г и л л е с п и. И никогда тоска не разбирала? От одиночества?

Т и б б с. Не больше, чем тебя, приятель.

Гиллеспи чуть приподнялся. Повернул к нему голову.

Г и л л е с п и. Но-но! Только без этих штучек, черномазый!

Тиббс выпрямился.

Г и л л е с п и. Мне твоя жалость не нужна!

Встал с кушетки, убирает со стола посуду.

Г и л л е с п и. Обойдусь без нее, понятно?

Шаги на улице. Громкий стук в дверь.

Г и л л е с п и. Да?

Открывает дверь. За ней Пэки.

П э к и. Шеф...

Г и л л е с п и. Ну?

П э к и. Где мне найти Верджила, не знаете?

Г и л л е с п и. А ты кто будешь?

П э к и. Я Пэки, шеф... Пэки Харрисон... Друг Харви.

Тиббс у двери.

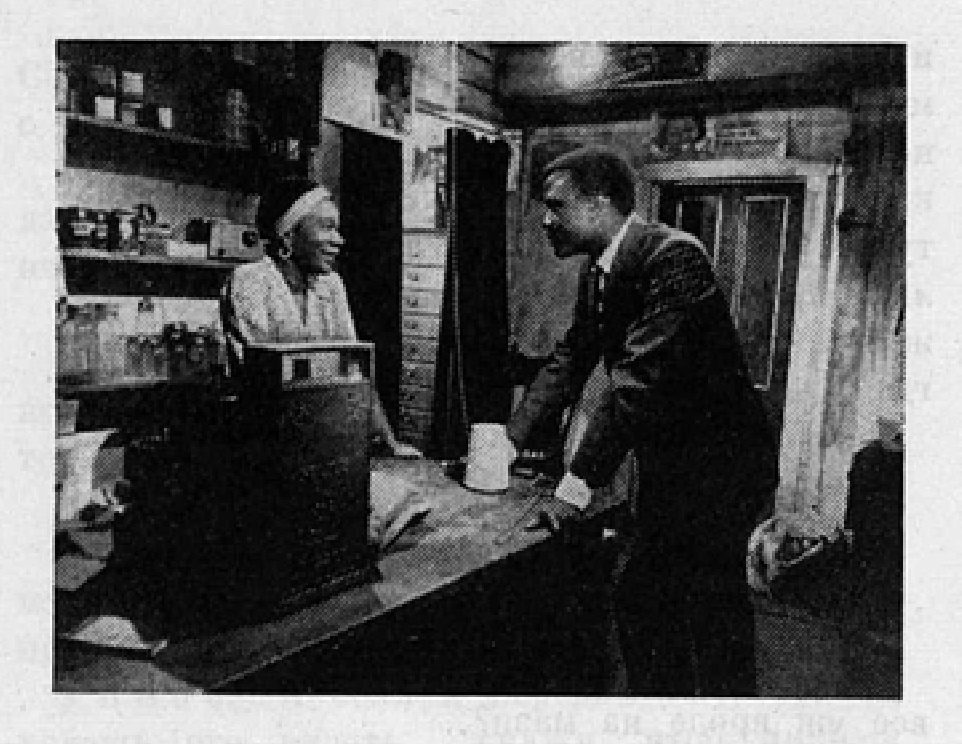
Т и б б с. У тебя есть что для меня?

П э к и. Ага.

Тиббс надевает пиджак.

Г и л л е с п и. Куда вы?

Негритянка. Меня все называют в наших краях мамаша Калеба



Тиббс. Куда вашему брату белому вход заказан.

Гиллеспи. Это еще что? Какого черта?

Тиббс. Вы дали мне срок до утра — не забывайте.

Идет за Пэки. Гиллеспи смотрит им вслед. Взревел мотор. Гиллеспи захлопывает дверь и направляется к кушетке.

Близ строительной площадки. Ночь.

Подъехали одна за другою и резко затормозили две машины — красная и зеленая. Вылезли оба водителя и еще несколько парней. Кинулись всей оравой к стоящей неподалеку машине Тиббса.

Парди. Нет его! Где-то здесь, наверно, ошивается, поблизости.

Водитель. Да он, сука, может, уже поменял машину.

Снова рассаживаются по машинам.

Парди (*одному из парней*). Ты давай посторожи тут, а мы прочешем все вокруг.

В руках у оставшегося дробовик.

Парень (*вдогонку отъезжающим*). Схватите его — за мной приезжайте, слышите?

У бакалейной лавки. Тиббс и Пэки в кабине грузовика.

Пэки. Здесь вот она и живет. Подождать вас?

Тиббс. Спасибо, Пэки, не надо. Езжай домой.

Открывает дверцу. Выходит.

Грузовик отъезжает.

Тиббс стоит, смотрит на лавку. Затем идет к двери.

Лавка. Звякнул дверной колокольчик, отворилась дверь. Вошел Тиббс. Осмотрелся. Идет к прилавку. Из внутренней двери выходит негритянка средних лет.

Тиббс. Миссис Беллами?

Негритянка. Меня все называют в наших краях мамаша Калеба.

Тиббс (*улыбаясь*). Я не из ваших краев, мамаша. Но вы могли бы помочь мне добраться в свои края.

Мамаша. Чудно как-то ты говоришь. Выпил, что ли?

Тиббс. Нет... Просто по дому соскучился.

Мамаша (*вздыхает*). О, господи, господи!

Тиббс. Два словечка, мамаша, только два словечка мне на ухо, и я отправляюсь восвояси.

Мамаша (*улыбается*). А может... может, я еще и не захочу отпустить такого молоденького... такого красавчика?

Рука ее перебирает упаковочную бечевку, свисающую сверху на прилавок. На лице улыбка. Тиббс проходит мимо нее к занавеске, отгораживающей часть помещения. Заглядывает туда.

Тиббс. Мне нужно узнать только имя и фамилию... Имя и фамилию того, кто оплачивает вам аборт Делорес Парди.

Мамаша (*резко обернувшись к нему*). А ты, значит, из тех, кто работает на белых!

Тиббс проходит к внутренней двери, открывает ее.

Мамаша. Вот ты какой!.. Зачем ты взялся за это?

Тиббс щелкнул выключателем — зажег свет в прилегающей к лавке комнатке. Осматривает ее.

Мамаша. Нашел чем заняться — полиции подсоблять!

Тиббс выключил свет за дверью, затворил ее. Еще раз оглядывает лавку.

Мамаша. Душу они у тебя украли! Ты для них что жвачка — изжуют и сплюнут.

Тиббс подошел к ней, склонился над прилавком.

Тиббс. Не за вами я охочусь, мамаша. Тот, кто мне нужен, — белый.

Мамаша. С чего ты на него взъелся? Позабавился — теперь платит.

Тиббс. А сколько? Сотню от силы, пари готов держать! А в кармане у него сейчас сколько — знаете? Шестьсот долларов, да еще с лишком!

Мамаша (*расхохоталась*). У этой рвани?! Да откуда взяться у него шести сотням?

Тиббс. Он убил мистера Колберта.

Мамаша (*отшатнувшись*). Ты что — спятил?

Тиббс. Выслушайте, что я вам скажу, мамаша, выслушайте хорошенько. Не вынуждайте меня посылать вас самих за решетку...

Мамаша. Избави, господь!

Тиббс. Сроки дают и белым, сроки дают и цветным. Только цветному отбывать срок потяжелее!

Мамаша (*придвинулась к нему*). Обещай мне, малыш... дай слово. Я ведь... я попривыкла уже жить получше — подспорье все-таки. Ты не лишишь меня этого?

Тиббс. Не лишу.

Мамаша. Ну так вот... имени и фамилии его я не знаю, а сама она сегодня как раз и должна прийти.

Звук открываемой двери, звякнул дверной колокольчик. Оба обернулись.

В дверях Делорес.

Увидела Тиббса, на лице испуг.

Метнулась обратно, Тиббс за нею.

На улице, перед лавкой. Тиббс настигает Делорес. Она вырывается.

Делорес. Пустите! Пустите меня! Пустите!

Мужской голос. А ну, отойди от нее!

Тиббс не отпускает Делорес, повернувшуюся на голос.

Делорес. Пустите, говорю! Пустите! Оставьте меня!

Под деревом — мужчина. Лицо его скрыто тенью. Поднял револьвер.

Мужчина. Убери от нее руки, слышишь?

Делорес. Пустите! Да пустите же!

Тиббс разжал руки, и она метнулась к дереву. Он напряженно всматривается — куда она бежит.

Делорес подбегает к мужчине под деревом, тот прижал ее одной рукою к себе, в другой — револьвер.

Мужчина. Ты у меня сейчас получишь, черная собака.

Тиббс. Дубины или жерди какой на этот раз под рукою нет, а, приятель? А то ведь если револьвером — хлопот потом не оберешься. Колберта ты прикончил много ловчее!

Делорес и мужчина под деревом. Делорес в ужасе отшатнулась.

Делорес. Ты убил Колберта?!

Мужчина шагнул вперед. Теперь лицо его уже не скрыто тенью. Это Ролф. В руке его мелко пляшет револьвер.

Ролф. Да он психованный, не видишь?!

Тиббс. Психованный... как же!

Темнота прорезывается внезапно светом фар.

Он становится все ослепительней.

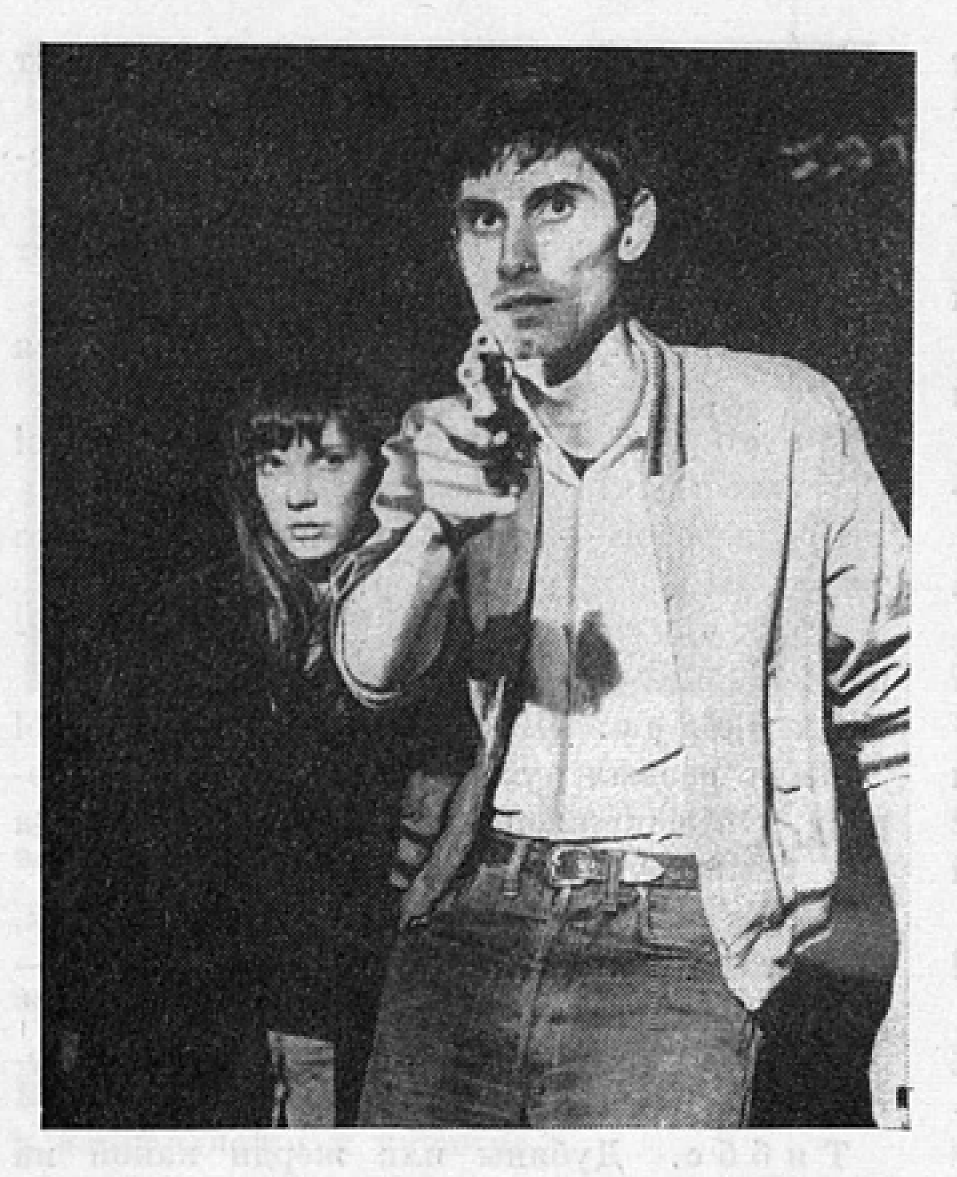
Две машины — красная впереди,— не сбавляя скорости несутся прямо на Тиббса.

Тиббс отступает.

Красная сигналит и резко тормозит.

За ней — зеленая, едва не сбив с ног Тиббса.

Р о л ф. Да он психованный, не видишь?!



О д и н и з п а р н е й. Ну, скотина черная, пришел твой срок!
Т и б б с. В сумку к ней загляните!



Парди, вожак и все остальные выскакивают из машин.

Тиббс в свете фар.

Парни двинулись к Тиббсу.

Г о л о с а. Вот он! Теперь не уйдет! Давай!

Тиббс, оценивающий положение.

Один из парней. Потирает руки.

Другой парень. Нетерпение сжигает его — вот-вот бросится.

Ролф с поднятым револьвером. За ним Делорес и один из парней.

Ухмыляющийся вожак. В руке — кастет.

Г о л о с. Получай, черномазый!

Д р у г о й г о л о с. Ну, скотина черная, пришел твой срок!

Т и б б с (*громко, властно*). В сумку к ней загляните!

П а р д и. Это еще что?

Т и б б с. У нее там сто долларов — плата за аборт.

В о ж а к. А, слушать его!

Т и б б с. Деньги ей дал Ролф!

Перекошенное лицо Парди. Взгляд на Ролфа.

Р о л ф. Ты что — слушать его вздумал?!

Т и б б с. Насчет Сэма — это он велел ей сказать тебе. Дураком тебя выставил, Парди!

П а р д и (*хрипло*). Делорес!

Д е л о р е с. Врешь! Врешь, падаль вонючая! Врешь!

П а р д и. Дай сумку!

Д е л о р е с. Не дам! Моя!

Он выхватывает у нее из рук сумку, открывает, достает деньги.

Тиббс настороженно наблюдает за происходящим.

Парди медленно двинулся к Ролфу. Тот пятится. Парди отшвырнул сумку с деньгами, поднимает дробовик, целится.

П а р д и. Ты сделал шлюхой мою сестренку!

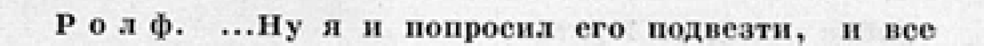
Револьвер в дрожащей руке Ролфа направлен на Парди. Выстрел.

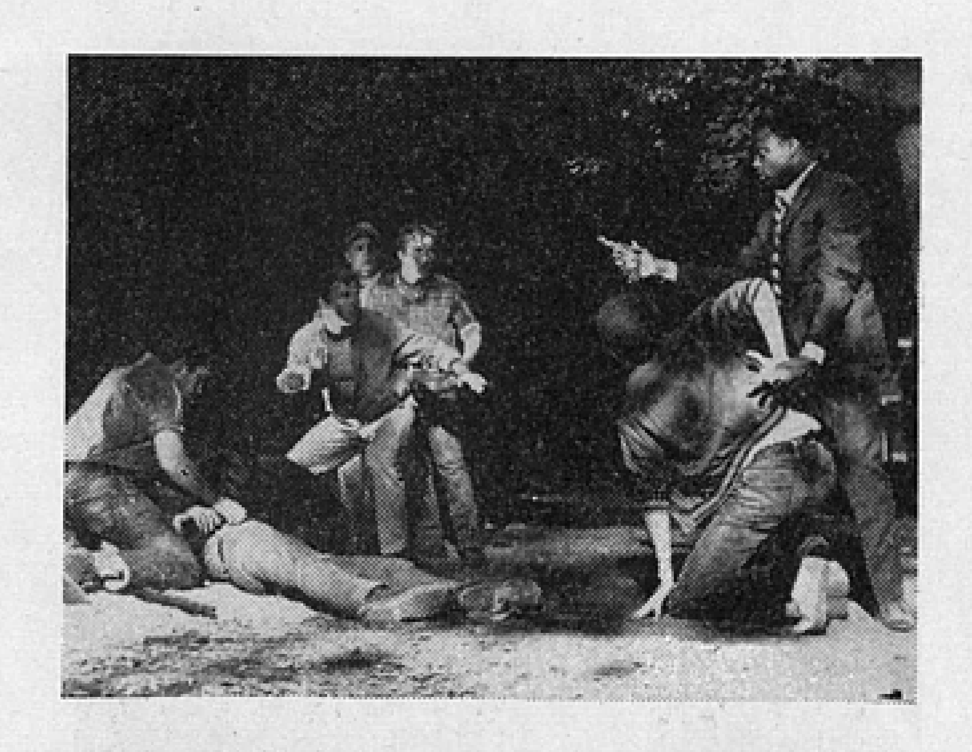
Тиббс рванулся к Ролфу.

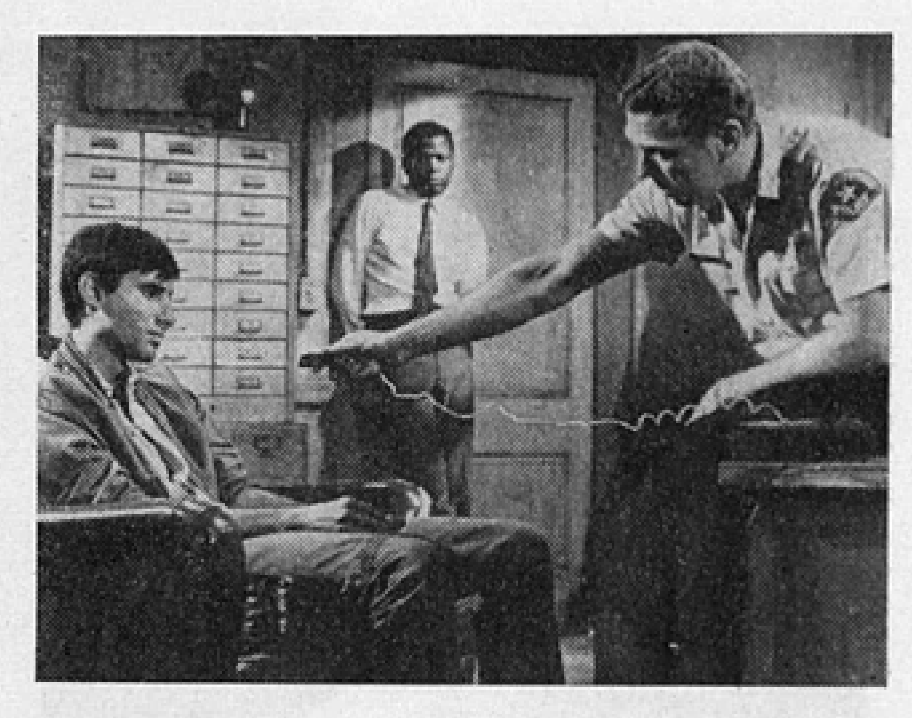
Ролф стреляет снова.

Раненый Парди. Стреляет.

...Револьвер Ролфа уже в руке у Тиббса...
Парни пятятся...


Р о л ф. ...Ну я и попросил его подвезти, и все





Револьвер Ролфа уже в руке у Тиббса. Свободной рукой Тиббс пригнул Ролфа к земле, револьвер направлен на парней.

Те пятятся к машинам.

Парди на земле. Над ним исходящая криком Делорес.

Кабинет Гиллеспи. В кресле — Ролф. Хэролд держит перед ним микрофон. Магнитофон на столе.

Р о л ф. Вышел я от нее той ночью и двинул уж к себе, а тут мистер Колберт как раз проезжает, ну я и попросил его подвезти, и все...

Тиббс и Гиллеспи по разные стороны стола. Слушают.

Р о л ф. ...Сказал я ему, что хотелось бы работу у него получить на этой новой фабрике. Он сказал: ладно. Я тогда спросил, а где она, интересно, будет. А он говорит, вон тот пустырь впереди, и сказал, что остановится, покажет мне. Вот тогда мне в голову и ударило: да он же сам напрашивается. Ну, думаю, Ролф, вылезет он из машины, а тебе только и останется, что подкрасться сзади и жахнуть... (*в руках у него мухобойка, он бьет ею по краю стола*) а потом скажешь — из кустов кто-то выскочил. И все... Убивать его я не хотел.

Г и л л е с п и. Нн-да... Ну ладно, Кортни, хватит.

Забирает мухобойку у Ролфа. Садится за стол.

Х э р о л д. Ну, давай, пошли.

Хэролд у открытой двери, ждет. Сбоку — Тиббс. Смотрит на Ролфа. Тот встает, идет к двери. Выходит, сопровождаемый Хэролдом.

Гиллеспи у магнитофона. Нажал клавишу обратной перемотки. Остановил. Нажимает другую клавишу.

Г о л о с Р о л ф а. И все...

Слушают Тиббс и Гиллеспи.

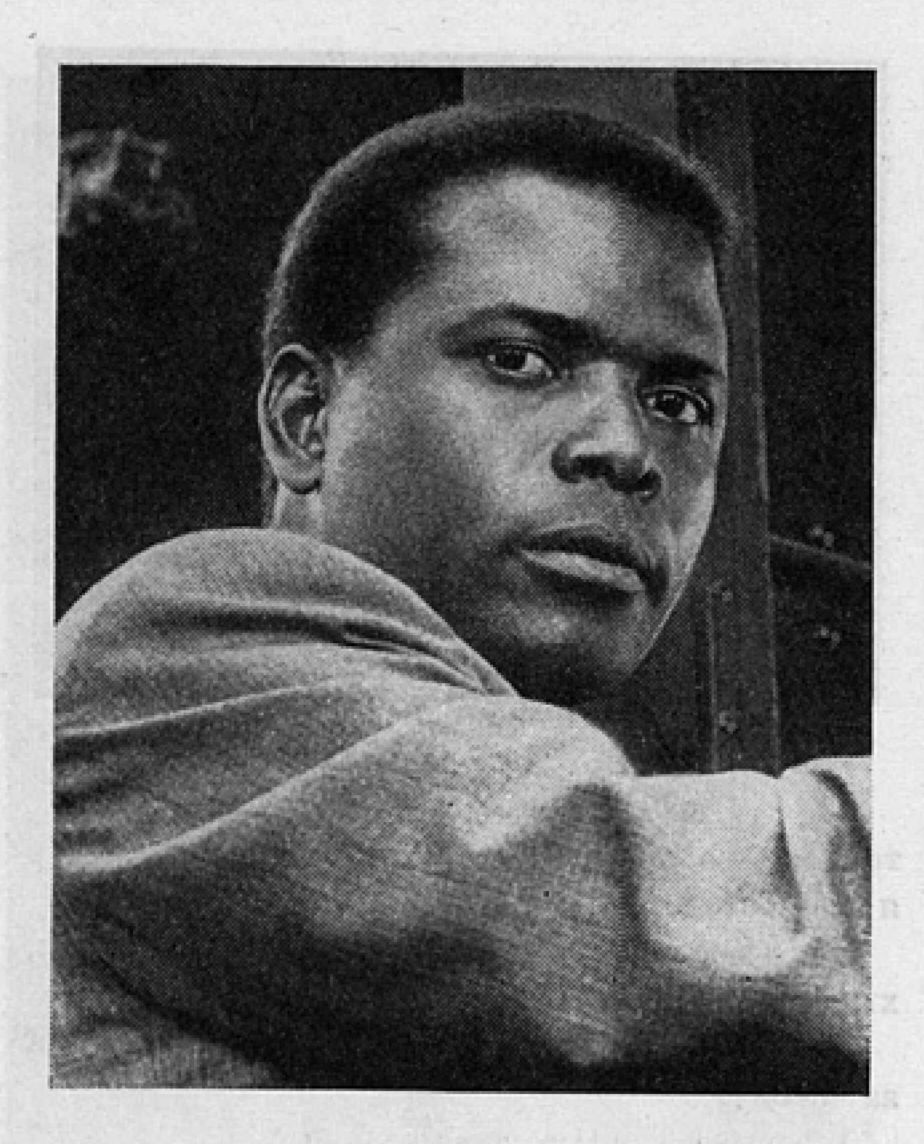
Г о л о с Р о л ф а. ...Убивать его я не хотел.

Станция. Гудок приближающегося поезда.

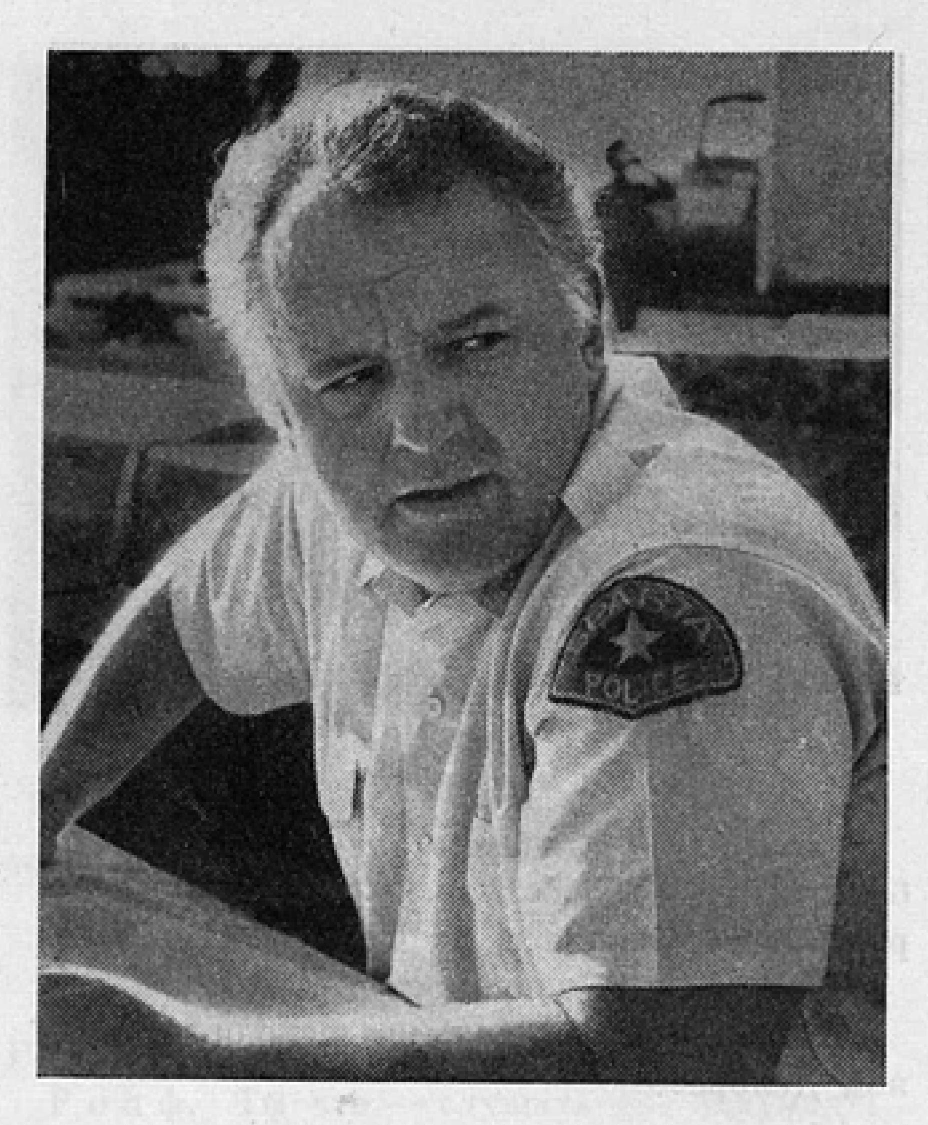
Из остановившейся неподалеку машины выходят Тиббс и Гиллеспи. Одновременно протянули руки за чемоданом на заднем сиденье. Гиллеспи опередил Тиббса. Взял.

Гиллеспи и Тиббс идут по перрону. Чемодан в руках у Гиллеспи. Подходит поезд. Спрыгнувший проводник откидывает нижнюю ступеньку.

Тиббс — Сидней Пуатье



Гиллеспи — Род Стайгер



Помогает сойти пассажирам.

Гиллеспи и Тиббс лицом к лицу.

Г и л л е с п и. Мм-м... с билетом порядок?

Тиббс кивнул. Гиллеспи отдает ему чемодан.

Неловкое рукопожатие.

Г и л л е с п и. Н-ну вот... Спасибо вам, Верджил! Всего!

Верджил на ступеньке. Гиллеспи внизу, смотрит на него. И вдруг по его хмурому, вечно озабоченному лицу поползла улыбка. Дружелюбная. Открытая.

Г и л л е с п и. Поосторожнее смотри, слышишь?

Т и б б с (*ухмыльнувшись в ответ*). Ладно.

Глядят друг на друга.

Г о л о с п р о в о д н и к а. Прошу в вагоны!

Зазвучала за кадром песня:

...В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы солнца лучи
Увидать...

Поезд. Проносятся мимо телеграфные столбы, поля.

Лицо Тиббса в вагонном окне.

Наплывают титры:

С и д н е й П у а т ь е — Т и б б с
Р о д С т а й г е р — Г и л л е с п и

Еще титры. Еще. А за кадром—песня:

Когда же забрезжит рассвет?!
Терпеть уже силы нет!
В душной южной ночи
Все готов я отдать,
Чтобы утра лучи увидать...

Сценарий написан по мотивам романа американского писателя Джона Болла.

Оформление и обложка В. Е. ВАЛЕРИУСА
Художественный редактор Л. И. ГОРИЛОВСКАЯ
Технический редактор Р. М. ГРОДСКАЯ

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Адрес редакции:
Москва А-319, ул. Усиевича, 9

Тел. АД-1-02-72

А 04777. Подписано к печати 26/I 1968 г.
Формат бумаги 70×90 1/16
Печатных листов 11 (условных листов 12,9). Тираж 31.200 экз. Заказ 2204

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

искусство
КИНО

Iskusstvo
kino

2 1968 1968

Cinema art

Publications

New Films

Stories Told by Film Makers

Abroad.

New Scripts

Индекс
70399

